
LA SEDUCCIÓN FATAL. IMAGINARIOS ERÓTICOS DEL SIGLO XIX
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

La seducción fatal.
Imaginarios eróticos del siglo XIX


Cultura Argentina

La seducción fatal.
Imaginarios eróticos del siglo XIX





Museo Nacional de Bellas Artes

Directora Ejecutiva
Marcela Cardillo

Directora Artística
María Inés Stefanolo

Delegación Administrativa y Jurírica
Carlos Valenzuela

Curaduría
Laura Malosetti Costa

Asistente de Curaduría
Georgina G. Gluzman

Museografía
Silvina Echave

Montaje
Gala Kumec, Francisco Amatriain,
Daniel Galán, Carlos Cortez, Martin Mendez,
Leonardo Teruggi, Fabián Belmonte,
Alberto Álvarez, Gastón Arismendi

Gestión de Colecciones
Mercedes de las Carreras, Jimena Velasco,
Natalia Novaro, Antonio Facchini,
Darío Aguilar, Carolina Bordón,
Bibiana D´Osvaldo, Fernando Franco,
Raúl Aleson, Dora Isabel Brucas

Documentación y Registro
Paula Casajús, María Rosa Espinoza,
Victoria Gaeta, Cecilia García, Silvia Rivara,
Florencia Vallarino

Prensa y Comunicación
Martín Reydó, Eleonora Waldmann,
Trinidad Massone, Esteban Benhabib,
Lucas Reydó

Área Educativa
Mabel Mayol, Silvana Varela, Marina
Bertonassi, Gisela Witten, Inés Alvarado,
Cecilia Arthagnan, Marcos Krämer,
Ana Lobeto, Jeanette Gomez Jolis

Asistente de Dirección Artística
Alejandra Hunter

Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Director
Horacio González

Subdirectora
Elsa Barber

Director de Cultura
Ezequiel Grimson

Directora del Museo del Libro y de la Lengua
María Pia López

Directora Técnico-bibliotecológica
Elsa Rapetti

Director de Administración
Roberto Arno

Catálogo

Coordinación Editorial
Laura Malosetti Costa

Diseño Gráfico
Susana Prieto,
Candela Gomez

Asistencia
Georgina G. Gluzman

Coordinación fotográfica
Ana Bertollo

Fotografía
Matías Iesari, Gustavo Cantoni

Impresión
Latingráfica

Agradecimientos

Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" de Rosario, Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken", Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes" de Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca, Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, Academia Nacional del Tango, Filmoteca Buenos Aires, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina, Fundación Industrias Culturales Argentinas, Carlos Pedro Blaquier, Mario López Olaciregui, Bonifacio del Carril, Abel Alexander, César Gotta, Alejandro Martino (Coordinador de Patrimonio de la Academia Nacional del Tango), Miguel Ángel y Mirta Cuarterolo, Julio Schvartzman, Horacio Tarcus, Sandra Szir, Mariana Giordano, Laura Fernández Cordero, Walter Santoro, Roberto Amigo, Inés Carafí, Luis Priamo, Carlos Masotta, Ramón Gutiérrez, José Emilio Burucúa, Guillermo Elías, Marcelo Marino, Gloria Cortés Aliaga, Ana Lucía González, Fernando Martín Peña, Francisco Lezama.

A Laura Caldiz y León Roberto Gindín, quienes desde 1980 difundieron en la Argentina ideas nuevas y valientes sobre sexualidad y erotismo y me alentaron a investigar sobre estos temas desde que era estudiante.
LMC



ÍNDICE



La seducción fatal es el nombre de esta notable exposición de obras del siglo XIX y comienzos del XX pertenecientes al acervo del Museo Nacional de Bellas Artes. La muestra está organizada de un modo tal que quienes la recorran podrán relacionar el gusto de los coleccionistas y del público argentino decimonónicos con las grandes líneas de la representación pictórica del erotismo en Occidente.

La excelencia se verifica también en la convocatoria a escritores, críticos de arte, cronistas contemporáneos que con miradas lúcidas y novedosas deconstruyen tópicos emblemáticos de la imaginería erótica del siglo XIX.

Como Ministra de Cultura saludo el rigor y la osadía de esta gran celebración del arte.

TERESA PARODI
Ministra de Cultura de la Nación



Una preocupación central ha sido siempre para esta gestión la recuperación y exhibición del patrimonio artístico del museo, que es, como solemos recordar siempre, el de carácter público-estatal más importante de toda América Latina.
En ese sentido, en esta muestra, obras en reserva pocas veces exhibidas, junto a otras claves de la colección, más algunos préstamos fundamentales, constituyen en conjunto una revalorización integral del patrimonio del museo y una revisita desde un punto de vista pocas veces explorado: el de la mirada erótica y erotizante sobre el cuerpo de la mujer en el siglo XIX.
Esta muestra se explica por sí sola para quien se acerque a verla, o a quien le llegue a sus manos este catálogo estupendo que junto con la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, el Museo Nacional de Bellas Artes realizó. En ella el visitante podrá disfrutar de la posibilidad de acercarse a una historia del gusto del coleccionismo argentino del siglo XIX y del XX bajo una perspectiva poco frecuente y explorada.
Era ya hora, en esta segunda década del siglo XXI, una mirada crítica donde se intersectaran el género pictórico y la cuestión de género sobre este periodo del arte argentino. Pocas personas como Laura Malosetti Costa para encarar la titánica tarea que necesita de un profundo conocimiento no solo de la colección sino sobre todo de las miradas tradicionales (y masculinas) que sobre esa colección se organizaron durante el último siglo.
En ese desmontaje de visiones cristalizadas y fijas ocupa un lugar central también la participación desacralizadora de los escritores convocados por la Biblioteca para escribir textos cortos sobre las obras de la muestra. Incorporar la mirada de estos literatos para buscar formas diversas de aproximación a las obras aquí expuestas es una manera original y rica de desmontar las claves de lectura más clásicas sobre estas pinturas que constituyen el canon del arte argentino (y también sobre otras que no lo son tanto).
Además, por supuesto, de agradecerle a Laura por confiar en nosotros para esta muestra, y al equipo todo del museo que tanto empeño y entusiasmo ponen en el diseño, montaje y recuperación del patrimonio para ser exhibido, me quiero detener en señalar la novedad de esta muestra, y especialmente del catálogo, por la colaboración generosa que implicó de parte de la Biblioteca Nacional, y del compañero y admirado Horacio González. Asimismo destacar también la generosa difusión de esta muestra por parte de la TV Pública, decisión estratégica de Tristán Bauer y de Martín Bonavetti que agradezco y celebro.

MARCELA CARDILLO
Directora Ejecutiva del MNBA


Cotanda

El arte erótico como filosofía de atelier

Horacio González

La vida doméstica, el perjurio de la intimidad, suelen inspirar un arte que en su máxima complejidad estética, nos acostumbramos a llamar erótico. No sabemos bien por qué lo hacemos, pues echamos nuestras cartas repentinas, repartidoras del nombre, frente al cuerpo de una mujer desnuda, aunque la aceche un aborigen, la acaricie el agua caliente de una bañadera, o mantenga suspendida en sus manos una media, o mejor dicho, una media que se está desenrollando y que momentáneamente envuelve una parte del brazo. Quizás pueda decirse que el erotismo exige un esfuerzo de comprensión inspirado en lo sublime. Pero nuevamente el ser erótico sería el resultado de un trabajo de redención de lo que lo sublime encierra. Todo el arte religioso dedicado a alabar las figuras virginales cuenta con lo erótico en estado de sospecha. Lo excelso se torna entonces la ruta de acceso a lo erótico, pero a través de velos, alegorías y calladas vislumbres, que participarán de la clandestina noción del erotismo cifrado en figuras en que lo sublime del culto opera como garantía de inmunidad para el género sacro.

El desnudo es una tradición artística inmune, de la que sin más puede obtenerse una noción de lo sagrado en tanto erótico. Figuras como la brujería amorosa, los heréticos saberes de la sensualidad, el alquimismo licencioso, la lascivia de la fiesta popular bruegheliana, el rabelesianismo literario, poseen en distintas graduaciones el pacto de lo voluptuoso con lo artístico. Si tenemos en cuenta que todo el saber sobre las posibilidades representacionales del cuerpo está fundado en las

decisiones sobre cómo velar el cuerpo, según los sudarios y las túnicas que toda religiosidad toma como motivo de reflexión postrera, se podría considerar el erotismo como un cobija corrida, deslizada de su cometido que parecía ya colmado, y que en vez de atiborrarse del acto de cubrir, se sitúa en la frontera de lo velado, ocultando y desocultando a la vez. Dicho de otra manera, es una exhibición que se propone limitar lo que muestra, mostrándolo por rendijas, fragmentos o parcialidades. *La Virgen de Melun*, pintada por Fouquet en el siglo XV, muestra un pecho esférico descubierto, vestida de reina gótica y ante la indiferencia del niño; rodeada de querubines, su aspecto es gélido, pero en la inminencia de declararse el desborde, la redonda saliencia rinde o bien derrota la protección del atavío. La primera edición de *La cosa y la cruz* de León Rozitchner presenta esta obra en su tapa. La posición de amamantamiento parece preparada con extraña frigidez. El erotismo, la búsqueda sigilosa del contraste, encuentra aquí menos trabajo para su tarea de despojo, su artero y exquisito pillaje de envoltorios. Pero lo que desata un solo seno desnudo en su dialéctica de piratería y alarde, queda casi anulado por la figura estatuaria de la virgen vigilada por angelitos. Habría que verla un minuto después. Ese minuto no existe en el erotismo, todo alarde es imaginario; el tiempo erótico es el misterio de la lucha por echarlo nuevamente a rodar. Ese seno de perfecta redondez de la virgen no rueda.

Los senos de la bañista de Pueyrredón tienen el mismo enhiesto desenfado que los de *La siesta*. Las mujeres dormidas suscitan una interrogación onírica, pues si el sueño provee inocencia y reparo, subraya por vía sobrentendida que hubo un encuentro sobre el que trabajó la imaginación, que infunde al presente una acción pasada o un añadido temporal a la quietud que alberga falsamente el lugar. El erotismo es metonímico, opera por contigüidad pueyrredoniana o por vecindad pletórica con la inminencia del vestirse en la desnudez sivoriana. Los pechos de la criada de Sívori son aleccionadores. Uno está más a la sombra que el otro, impidiendo toda simetría, pero es notable el despojamiento de todo refinamiento en la desnudez. Es un cuerpo tosco que por obra de su rusticidad le ofrece al erotismo su signo más poderoso, su reverso de vulgaridad. La criada es una cautiva encerrada en un cuarto, gozando de la libertad profunda de dar vuelta una media colocando su mano dentro.

En la historia literaria de las cautivas está la palidez desmayada de la que es alzada a la grupa de un indio viril, en *La vuelta del malón*, de Della Valle, donde lo que se rapta es una mujer procreadora, botín cadavérico y asexuado del indio que pone el mundo al revés; todos los objetos del culto aparecen con su simbología invertida, en la creación de un nuevo mundo posible, lanza es cruz, boleadora es incensario, propiedad es saqueo, del costillar de los caballos surgen cabezas degolladas… ¿por qué razón no es ese rapto una versión del rapto de Europa, cuya mitología esencial, la de la mujer atraída por dioses transformados en bestias, se recrearía en la pampa de los caballos como figuras alegóricas del Señor degollado? El erotismo

estaría aquí confiscado hasta que ocurriese la transfiguración del animal en figura humana. A su cautiva inglesa, Borges la hace beber sangre caliente de un novillo, asimilada por propia voluntad a la barbarie. El erotismo de la criada de Sívori es superior al de la señora surgida de las leyes propietarias o patriarcales. El golpe borgeano que este acontecimiento recibe, al encontrarse la cautiva europea en plena fruición con su cautiverio –"esposa de un capitanejo"–, lo recibe el alma burguesa como la fuente del erotismo surgiendo del cuarto degradado de la sirvienta pampa.

El atelier es el contrapunto del cuarto de la criada, pero las modelos son una especie singular de criadas, son a su manera pintoras, y Juana Romani lo era, lo uno y lo otro, ejemplo de erotismo y de exotismo de atelier. Puede haber erotismo en los grandes desiertos, en las habitaciones de servicio, en la cúspide de rocas empinadas, en bosques y ruinas mitológicas, en ambientaciones orientalistas. Pero en el atelier se encuentra la recámara íntima donde la pose por horas de la modelo está tasada, y entre los óleos, pinceles y el desorden natural de los bocetos esparcidos por el piso, hay un vapor flotante que corresponde tanto a la pintura del deseo como al deseo de pintura. En esos gabinetes artesanales ocurre el acometer de los senos, confundiéndose el escote con un sutién, insinuándose con levedad indiferente en *Pandora*, o en el vestido desencajado de *Musidora*, que muestra lo erótico como una indumentaria que sabe caer o subir en etéreo abandono, o bien como un demonio del que al defenderse como si fuera una luz enceguecedora, el cuerpo hace una torsión que solo puede culminar en ondulaciones que son el propio Anticristo ensortijado en una morfología femenina, y también en la fábula misteriosa de Thaïs, que se resuelve en la fusión de un ascetismo cristiano con un erotismo sacro. En todas estas imágenes, el atelier piensa la forma precisa de los senos como una iniciación estética basada en opulencia de esos aerostatos carnales.

Los senos… insolentes en *El baño* de Pueyrredón; vistos desde abajo en *La siesta*, perturbados por el protagonismo colgante de la mano femenina; o sino caídos como curiosos en busca de una media que los roza en la criada; prodigados por Thaïs a espaldas de un Cristo que ignora que en su propia conciencia –la que hubiera– hay una torsión igual a la que produce el demonio, entre el monje libertino y la prostituta sagrada. El secreto del atelier consiste en darle respuesta al Estado con sus escorzos del modelo corporal femenino. Menos que a la religión, le conviene al Estado que se exhiba un lecho con mujeres durmiendo espalda contra espalda, mientras algo ha sucedido o sucederá. Son aconteceres que no están en la historia, posiciones corporales ensayadas por todos los mitos de la civilización, que no tienen epigrama ni edad. Vagan en la atemporalidad del atelier, en el otro extremo del Estado, y muchas veces, o quizás casi todas las veces, dentro del Estado, reclamándole secretamente un suave protectorado y al mismo tiempo burlándose de él. Porque como la fortuna en Maquiavelo, el atelier es mujer. El erotismo no existe, solo existe el curioso pincel del erotómano, que siempre se halla cautivo de una prosopopeya.



La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX

LAURA MALOSETTI COSTA

También el arte debe guiar al amor
Ovidio, *Ars Amandi*

Mentira o no, el arte tiene para Aristóteles un cierto valor en cuanto constituye una forma de terapia. Después de todo, replica Aristóteles, el arte es útil, medicinalmente útil, en cuanto suscita y purga emociones peligrosas.
Susan Sontag, *Contra la interpretación*[1]

Relaciones de poder, violencia y sumisión, pero también el delicado equilibrio del deseo y la seducción han dado forma a un universo de convenciones en las representaciones de la sexualidad humana, algunas de increíble persistencia a lo largo del tiempo. El erotismo es uno de esos bordes de la cultura que se asoma al abismo de la fisicalidad radical del animal humano, a su discontinuidad. Exuberancia de vida en la que también asoma la muerte –escribía Georges Bataille en 1957–, el efecto fascinante del erotismo consiste en colocar al individuo no solo frente a una cierta disolución de su aislamiento en el vínculo con otro ser, sino también a la complejidad y las contradicciones de la mente humana.[2]

Desde mediados del siglo XIX –cuando la popularización de la lectura y de la imagen impresa en diarios y publicaciones periódicas multiplicó el ritmo y la difusión de los cambios en la cultura– y al menos hasta el final de la *Belle Époque* con el impacto de la Primera Guerra Mundial, los más antiguos tópicos de la imaginería erótica de Occidente se reformularon y transformaron para el consumo burgués.

Buena parte de las obras de ese siglo que se conservan en nuestros museos se vincula de manera más o menos abierta o encubierta con estas cuestiones, aunque pocas veces la crítica o la historia del arte lo han mencionado.

Se exhiben aquí obras de artistas europeos y nacionales (incluyendo al uruguayo Juan Manuel Blanes) del “largo” siglo XIX para considerarlas en conjunto, siguiendo el hilo de esos tópicos en el arte y en el gusto de los coleccionistas y públicos argentinos, sus sincronías y divergencias. Pero, además, la intención es desnaturalizar su carácter de “obras de arte de museo” y vincularlas con otras manifestaciones de la cultura de su tiempo. Para mirarlas de nuevo, como artefactos visuales que dieron forma al deseo, como indicios del universo ideológico y mental en el que se inscribieron.[3]

Algunos de los tópicos del erotismo occidental que ellas ponen en escena permanecen activos con notable eficacia, sobre todo en la cultura de masas (comics, series de televisión, avisos publicitarios, etc.) y también en la pornografía. Aun cuando en buena medida esas formas culturales que asumió el deseo masculino parezcan cosa del pasado, ellas persisten como *Pathosformel* en un sentido warburgiano, dando forma, a partir de la memoria cultural, a nuevas sensibilidades en las relaciones de género.[4]

Desde los tempranos años 70, la mirada crítica feminista comenzó a desnaturalizar la presencia de los desnudos femeninos canónicos en los museos, a desafiarlos y reclamar perspectivas nuevas sobre las relaciones de poder allí implícitas.[5] Sin embargo, la extraordinaria colección de obras del siglo XIX del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires no ha sido hasta ahora puesta en escena con una mirada crítica que la vincule con las grandes tradiciones del erotismo en Occidente.[6] Se trata de una colección particularmente rica en pintura y escultura de fines de esa centuria y la primera década del siglo XX, momento en que fue creado el museo y los coleccionistas porteños de la *Belle Époque* adquirieron las obras de arte europeo (en su gran mayoría contemporáneo) que lo enriquecerían.[7] Basta pasear la mirada por la sala central de la planta baja –que siempre concentró las obras compradas en el Salón de París por coleccionistas argentinos–, o bien por la sala dedicada a los primeros artistas nacionales modernos, para percibir que buena parte de estas piezas se inscribe en los tópicos hegemónicos consagrados y admitidos en relación con la mirada y el deseo masculinos sobre el cuerpo de las mujeres.

Más de cuarenta años después de aquella temprana y radical crítica feminista, hoy es posible tomar otra distancia para poner en foco también el deseo y las distintas formas de *agencia* de las mujeres, en relación con la imaginería erótica que estas obras escenificaron.[8] En su inmensa mayoría, fueron producidas por y para hombres, pero hubo mujeres en Buenos Aires, como Sofía Posadas, que no solo pintaron desnudos femeninos, sino que se atrevieron a exhibirlos en los primeros salones de arte. Y mujeres como Juana Romani, que pintaron autorretratos perturbadores. No solo como modelos, musas y objetos de deseo, sino también como artistas y –sobre todo– comitentes, clientes y espectadoras críticas, las mujeres también fueron participantes activas en el universo complejo del erotismo finisecular. Uno de los ensayos de este catálogo, escrito por Georgina Gluzman, aborda esta cuestión.



"Exposición Artística de Aficionados. Salón Costa", *Caras y Caretas*, año VIII, núm. 362, 9 de septiembre de 1905.



Fotografía de un desnudo de Sofía Posadas, Complejo Museográfico Provincial "Enrique Udaondo", Luján.

Aunque buena parte de las obras que hemos reunido fue realizada en Europa, en un nuevo ámbito sus significados variaron: nuestra mirada situada en la Buenos Aires de fin de siglo las desplaza a un escenario distinto, donde se tramitaron de otros modos las novedades y las tradiciones europeas, así como las relaciones de género, raza y clase implícitas en las formas del erotismo que esas obras pusieron en escena.

En ese sentido, hay aquí una invitación a pensar sincrónicamente los distintos circuitos y públicos para este tipo de representaciones y la incipiente cultura de masas en la ciudad: los grabados y libros de lujo, la fotografía, la caricatura política, la publicidad en las primeras revistas ilustradas, el cine, la milonga y el tango. A partir de esos cruces, resulta evidente la fluidez con que las imágenes, los símbolos, las formas de pensar y sentir circularon entre la cultura de las elites y la de las clases populares, en una ciudad que por esos años alimentó una fama mundial de ser tan bella y seductora como peligrosa: tierra de burdeles y milongas, de redes de trata de prostitutas inmigrantes y de compadritos de cuchillo al cinto, de hombres inmensamente ricos que gastaban sus fortunas en París y mujeres hermosas que se paseaban vestidas a la última moda por la calle Florida.

Así, en ese cruce, las obras consagradas por la "alta cultura" se verán por un instante desplazadas de la lógica del Museo aun dentro de sus muros: un cierto desenmascaramiento invitará a mirarlas de nuevo junto a otras manifestaciones culturales que, en sincronía y en sintonía con ellas pero fuera del museo, fueron consideradas pornográficas y "peligrosas". En ese contexto ampliado pretendemos desnaturalizar sus implicancias eróticas, proponiendo a los espectadores nuevos lugares críticos desde donde observarlas.

Esas obras hablan de un gusto predominante en las colecciones argentinas por el erotismo suave y refinado de artistas como William-Adolphe Bouguereau o Jules Lefebvre, de una cierta predilección por motivos eróticos orientalistas de algún modo vinculados con la historia local, y de algunos gestos disruptivos fuertes, tanto por parte de los artistas como de algunos coleccionistas del país. Todo ello fue dando forma a la cultura de una elite que procuraba instalar en Buenos Aires los hábitos y gustos de una modernidad urbana europeizada, pero también un nuevo disciplinamiento de los cuerpos, del deseo y de las relaciones de género.

Cuerpos delgados, depilados, blancos, idealizados se ofrecieron desde entonces a los visitantes del Museo Nacional como ejemplos de belleza y de alta cultura. Esto parece algo natural. Pero no lo es.

Hubo discusiones intensas en la Buenos Aires finisecular respecto de la exhibición de desnudos: Eduardo Sívori las inaugura en 1887 con su *Lever de la bonne*. Pero es Eduardo Schiaffino el protagonista clave de esta historia: desde sus propias obras de desnudos modernos y simbolistas, sus intervenciones como crítico en varios periódicos y su permanente batalla por el arte moderno como formador de colecciones para el Museo Nacional, fue él sin duda quien más contribuyó a construir un escenario para el arte nuevo –con el desnudo femenino como punta de lanza– en Buenos Aires.[9] Su pluma fue particularmente irónica e incisiva, y las polémicas en los diarios fueron verdaderos torneos de retórica exaltada que llegó incluso al duelo a pistola. Hubo burlas feroces hacia los desnudos que se atrevió a pintar Sofía Posadas y descontento de las damas de Santa Cecilia por un moderno desnudo de Alfred Roll que no tenía motivo mitológico aparente. Hubo una leyenda negra alrededor del artista que, hijo de un prócer de la patria, se había dedicado a pintar a su criada desnuda. Nunca se vieron esos cuadros secretos hasta mucho después de la muerte de Prilidiano Pueyrredón, pero se habló de ellos, el secreto se hizo público de boca en boca y fue creciendo una oscura fama de libertino para su autor.

Hubo también en Buenos Aires amplia circulación de una cultura "pornográfica" de la que poco se sabe y mucho se imagina. La fotografía, con su ilusión de inmediatez de lo representado, fue el vehículo privilegiado de las imágenes eróticas que circularon, por ejemplo, como obsequio para los fumadores, como explica Abel Alexander en su texto de este mismo catálogo. Pero también el cine, que circuló en los salones de hombres y barberías, y la llamada cultura "prostibularia", que estimuló tangos y milongas, son considerados aquí por Andrés Levinson y Marina Cañardo, respectivamente.

Muchas de estas obras no se exhiben desde hace largo tiempo. Algunas no han sido expuestas desde el momento en que fueron adquiridas o donadas al museo. Su exhibición ha requerido un intenso trabajo del equipo de restauradores y conservadores del Museo Nacional de Bellas Artes, al cual se refiere aquí el texto de Mercedes de las Carreras.

Por último, unas palabras acerca de sincronías y anacronismos en relación con los poderes de estas imágenes.

Las hemos calificado de eróticas: aun cuando ese término prácticamente no fue usado en su época para referirse a ellas, en muchos casos, las fuentes nos hablan de su capacidad para provocar pensamientos y discursos que aluden con toda claridad al estímulo que ejercieron sobre sus primeros espectadores. La criada de Sívori, por ejemplo, fue calificada de pornográfica por un crítico anónimo. Detrás de las burlas, las defensas encendidas y los insultos, es posible advertir una perturbación emotiva, placer sensual, deseo, vergüenza, ira.

Pero además, gracias a la iniciativa de la Biblioteca Nacional de convocar a una serie de destacados escritores contemporáneos a escribir acerca de las obras de esta exposición, tenemos la oportunidad de acercarnos al estímulo tanto intelectual como sensible que siguen ejerciendo sobre este grupo selecto de hombres y mujeres de nuestra cultura, lo que habla de la persistencia de sus poderes.





Eros et Psyché (*Eros y Psique*), s/f, acuarela sobre papel entelado, ø 119 cm. Colección MNBA, Inv. 5487

Eros y Psique

Eros fue el dios del amor, entendido como fuerza fundamental del cosmos. En la Grecia arcaica se lo suponía nacido directamente del caos original, asegurando la cohesión de la pareja primordial, el Cielo y la Tierra. En algunos sitios se lo adoró en la imagen de una piedra en bruto. Pero poco después fue adquiriendo su fisonomía tradicional, la de un adolescente o un niño hijo de Afrodita que juega despreocupado con su inmenso poder: el de inflamar el deseo.

La imagen de Eros como un pequeño niño alado, armado de arco y flechas, que ya aparece en la pintura pompeyana, acompañó desde el Renacimiento a las innumerables Venus desnudas que se pintaron hasta bien entrado el siglo XIX.

Pero hay otra faceta de Eros, que ha sido interpretada como metáfora de la unión del alma humana y el impulso amoroso. Es el episodio del rapto de Psique, relatado por Apuleyo en sus *Metamorfosis*. La belleza de Psique era tal que atemorizaba a los hombres, por lo cual su padre no pudo desposarla. Abandonada en una roca por consejo del oráculo, fue rescatada por Eros, quien la llevó a un suntuoso palacio donde compartió con ella su lecho cada noche con la condición de que no intentara jamás descubrir su identidad. Psique, acicateada por sus hermanas, sucumbe a la tentación de verlo y enciende una lámpara, y pierde a su amante en el acto. Ya desde el siglo XVI, pero sobre todo en las más difundidas representaciones visuales del mito en el siglo XVIII (de François Gérard, Antonio Canova, William Bouguereau, entre otros), lo transformaron en una metáfora de la iniciación sexual femenina, destacando la inocencia de la ninfa en brazos del amor.

En 1906, en nombre de la Comisión Nacional de Bellas Artes, Eduardo Schiaffino compró en París el tondo que representa a *Eros et Psyché* pintado a la acuarela por Édouard-Marie-Guillaume Dubufe (1853-1909), quien lo había presentado ese mismo año en el Salón de la Societé Nationale des Beaux Arts. Dubufe era uno de los pintores decorativos más celebrados e influyentes de Francia por entonces: había pintado los plafonds del foyer de la Comédie Française, de una de las galerías del Hôtel de Ville de París, del salón de fiestas del palacio del Elíseo y de la biblioteca de la Sorbonne, entre otros grandes encargos. Murió tres años después en alta mar frente a Río de Janeiro, en el barco que lo llevaba a Buenos Aires con las obras que se exhibirían en la segunda exposición de pintura francesa organizada para la ciudad y que terminaron de concretar, pese a todo, sus colaboradores.[10] Su versión de Eros y Psique, además de un refinado decorativismo, presenta una imagen diferente, muy a tono con la imaginería erótica finisecular, de la pareja mítica: erguida sobre la roca en la que no parece en absoluto abandonada, Psique interpela al espectador con gesto desafiante, de atemorizadora de hombres. Su expresión es la de una mujer moderna en el papel de Psique mientras Eros, el amor, se aproxima a ella desde el pasado mítico con sus hermosas alas desplegadas.

Psique, Eva, Pandora, primeras seductoras fatales en muchos relatos de origen, tienen en común dos cosas: una belleza aterradora y la voluntad de saber. Alrededor de ellas floreció, en el cambio del siglo XIX al XX, una imaginería erótica nueva aunque anclada en las más antiguas tradiciones, que daba cuenta de los lugares que las mujeres asumían en la sociedad moderna, el temor de los hombres frente a ese cambio y, al mismo tiempo, la irresistible atracción que ejercieron las renovadas formas de la seducción femenina.

Notas

[1] Susan Sontag, *Contra la interpretación,* Madrid, Alfaguara, 1996 [1966], p. 16.
[2] Georges Bataille, *El erotismo,* Barcelona, Tusquets, 1979 [1957], pp. 23-40.
[3] Griselda Pollock, en *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive,* Londres y Nueva York, Routledge, 2007, propone una deslocalización de la perspectiva desde la cual se ha analizado el desnudo femenino, analizando críticamente la interacción de las obras y el público en los espacios de exhibición. En la portada, una notable fotografía de Nick Turpin presenta una mujer desnuda (un mármol clásico) espiando a un hombre de espaldas.
[4] José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
[5] Un buen ejemplo es el volumen de Linda Nochlin y Thomas B. Hess (eds.), *Woman as Sex Object. Studies in erotic art, 1730-1970*, Nueva York, Newsweek, 1972 (Serie Art News Annual, XXXVIII). *Cfr.* los textos de las primeras historiadoras del arte feministas como Linda Nochlin y Griselda Pollock, las *performances* de grupos de activismo feminista como las Guerrilla Girls, y su famoso póster de 1991 con la máscara de gorila en el cuerpo de *La gran odalisca* de Ingres preguntando "*Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*" ("¿Tienen que estar desnudas las mujeres para estar en el Museo Metropolitano?").
[6] Deben mencionarse como antecedentes, sin embargo, dos exposiciones en las que se incluyeron obras de su colección: *Desnudos y vestidos*, curada por Marcelo Pacheco y Ana María Telesca en la Fundación San Telmo en 1987 y la exposición curada por Verónica Tell, *Miradas al desnudo*, con obras del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes (Teatro Auditorium, Centro Provincial de las Artes, Mar del Plata, enero-febrero de 2007 e itinerancias durante 2008), además de la exposición de desnudos fotográficos del acervo del MNBA curada por Sara Facio en 2004.
[7] María Isabel Baldasarre hace un análisis crítico de la formación de estas colecciones en *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires,* Buenos Aires, Edhasa, 2006.
[8] Norma Broude y Mary D. Garrand (eds.), *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History after Postmodernism*, Berkeley, University of California Press, 2005 ("Introduction", pp. 1-25).
[9] De esta cuestión me he ocupado con detenimiento en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, en particular, respecto del desnudo en el capítulo VI. Sobre su rol como formador de colecciones y asesor, por ejemplo de Aristóbulo del Valle como comprador de desnudos modernos, *cfr*. María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte, op. cit.*, en especial, el capítulo dedicado a Aristóbulo del Valle, pp. 161-173
[10] *Cfr*. "Comisión Nacional de Bellas Artes. Compra de cuadros", *Athinae,* Buenos Aires, año I, núm. 2, octubre de 1908 (repr. por María Isabel Baldasarre en "Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina", *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, vol. 14, núm. 1, São Paulo, enero/junio de 2006). También el artículo necrológico escrito por Eduardo Schiaffino para esa misma publicación (*Athinae*, año II, núm. 9, mayo de 1909). Y del mismo autor, el artículo publicado en *La Nación* del 23 de junio de 1909, "Impresiones y comentarios: el Segundo Salón Francés", Archivo Schiaffino, MNBA. Agradezco a Cecilia García su siempre atenta respuesta a mis (muchas) consultas.

Modelos y artistas

GEORGINA G. GLUZMAN

Los desnudos de Renoir no son ni mucho menos los mejores del mundo, pero aun así, cuando llegamos al cuadro de La Boulangère, Inge se echó a llorar. Dijo: "Lo odio porque me conmueve". No dije que así están hechos los tiranos. Dije: "No se trata del pintor, sino del cuadro. Olvida a Renoir y quédate con la pintura".

–¿No sabes que Renoir decía que pintaba con el pene?

Jeanette Winterson, *Escrito en el cuerpo*[1]

Se ha señalado que los relatos modernos proponen una imagen de la modelo como variable vacía, lista para ser completada con los valores que el artista desea. A partir de la década de 1960, diversas representaciones en el arte y la literatura han rechazado esta postura, poniendo a la modelo en el centro de la actividad creativa.[2] Pero ya desde el período entre siglos es posible rastrear un interés creciente por las modelos en relatos complejos que abordan tanto su personalidad como la situación del modelaje.

En la obra *La novela de las horas y de los días*, publicada en 1903, el escritor argentino Manuel Ugarte presentaba el diario de Juan Lapeña, un artista residente en París. La vivaz y cambiante Fanny, modelo y amante del pintor, lo ha abandonado, sumiéndolo en la tristeza: "No la quise nunca. Pero su boca jovial y sus ojos grandes iluminaban el taller y lo poblaban de visiones primaverales".[3]

La figura de la bella Fanny constituye un capítulo "culto" del interés despertado por la psicología de las modelos en el público porteño. En efecto, desde fines del siglo XIX se registró en Buenos Aires un aumento creciente de la curiosidad en torno a la figura –indudablemente moderna, singularmente fascinante– de la modelo.

Ugarte explora el carácter de esta joven y la naturaleza de su vínculo con el artista. Si bien Juan no la había amado jamás, su presencia era imprescindible para la realización de sus obras más logradas: había sido la modelo de *Euterpe*, obra de tema mitológico que le habían aceptado en el *Salon*.

"Si estuviera aquí, no me invadiría este cansancio que me postra y me sume en una somnolencia de la que solo consigo arrancarme para encender un cigarrillo",[4] exclama el artista de Ugarte. Sin el cuerpo femenino desnudo, la materia prima de la creación, Juan ve decaer su actividad. Creación y modelo son términos interdependientes, enlazados.

A mediados de 1897, el político, diplomático y hombre de letras boliviano Joaquín de Lemoine pronunció en el Ateneo de Buenos Aires una conferencia sobre las modelos parisinas. Lemoine relataba su visita al taller de un anónimo artista instalado en la capital francesa. El testimonio de su primer encuentro visual con la modelo favorita del artista merece citarse *in extenso*:

> Olga, en la flor de la juventud y de la hermosura, era una violinista austríaca que fue a París, contratada en una orquesta ambulante de *cafés-concerts*.
> Por una desinteligencia con el empresario, quedó en la calle, y cuando estaba en vísperas de *faire le trottoir*, se contrató como *poseuse* por dos horas diarias, a tres francos la hora.
> De pie, desnuda, frente a un espejo, la cabellera mojada, en actitud de secarse con una sábana, recién salida del baño.[5]

Este fragmento pone de manifiesto algunas de las complejidades encerradas en el estudio a partir del modelo vivo. Lemoine expone un aspecto perturbador de la intimidad del taller del pintor. Aunque en ningún momento abandona la idea del artista como ser puro y alejado del (bajo) deseo carnal, aparecen en escena la vulnerabilidad de la joven mujer, la asociación entre prostitución y modelaje, la vanidad de la modelo y una sugerencia acerca de la existencia de relaciones íntimas –que intuimos más o menos consentidas– entre ella y el artista. El pintor se queja de los numerosos gastos producidos durante la producción de sus obras:

> –¿Y las *poseuses*? –Las hay que cuestan poco; cinco francos por sesión, pero las hay que hacen pagar carísimo sus perfecciones. ¡Ah! Esos maniquís con articulaciones y a veces con corazón... cuestan mucho, a tanto la hora, en unas cuatro mil horas de trabajo al año. Y se las paga al contado.
> –¿Maniquís? –le dije. –Sí, pero maniquí que ríe y llora; con tristezas y alegrías, arrebatos y laxitudes. Autómata con personalidad, y personalidad trascendente.[6]

Lemoine desestabiliza la imagen de la modelo como cuerpo anónimo sobre el cual se posan los ojos del pintor. Desde los últimos años del siglo XIX, los lectores porteños de publicaciones ilustradas se habituaron a la aparición de imágenes y textos acerca de las modelos que enfatizaban aspectos amables de su condición, siendo más esquivas las alusiones al lado más sórdido del modelaje.

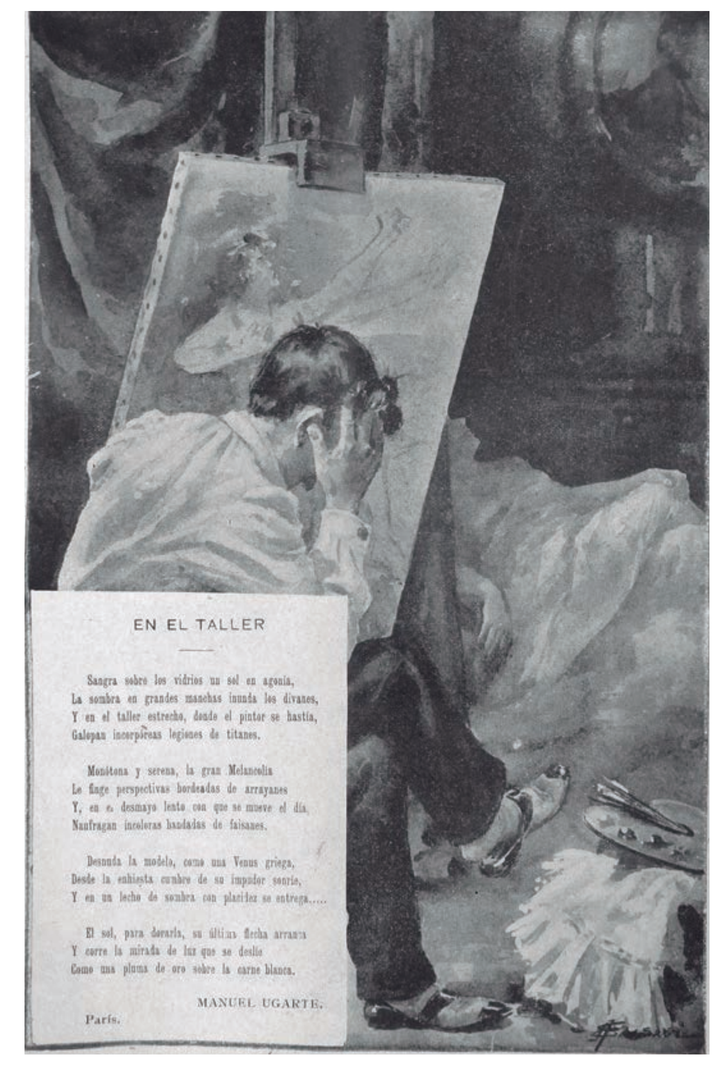
Eduardo Schiaffino –quien había regresado de París del brazo de su joven modelo francesa, Jeanne Coppin– escribió un relato que nunca publicó, en el que narraba la historia de Claudio y Lucila: un estudiante de escultura en París y una "exmodelo profesional", "graciosa, vivaz y consentida",[7] cuyo carácter está lejos de ser amable: "solía tener extraños recatos, curiosas indignaciones que contrastaban singularmente con lo que de su vida se sabía. Ella misma no la ocultaba, antes bien parecía complacerse en las largas confidencias al respecto".[8] Schiaffino explica que cuando Lucila sufría uno de sus arranques de celos se negaba a desnudarse e ir a la cama con Claudio. Luego, se rendía siempre a la pasión y volvía al lecho del escultor: "Sentábala entonces sobre sus rodillas y la desnudaba prenda a prenda como a una chiquilla".[9]

Lucila encarna la idea de *femme fatale* de un modo acabado. Si bien posa para el joven escultor, está lejos de ser fundamental para su creación. Muy por el contrario, esta mujer "de vida ambulante" se presenta en este relato inconcluso como un vicio. Sus amores están atravesados por los celos, encendidos por los relatos de las anteriores relaciones (que adivinamos fugaces, tormentosas) de la modelo. Claudio advierte que Lucila sería "su perdición; nunca podría dejarla". A esta figura maldita se opone la mujer hacendosa, que Lucila juega a interpretar cuando borda en el taller, pretendiendo ser virtuosa y doméstica. Ninguna de estas historias de artistas y modelos está contada desde el punto de vista de las mujeres.

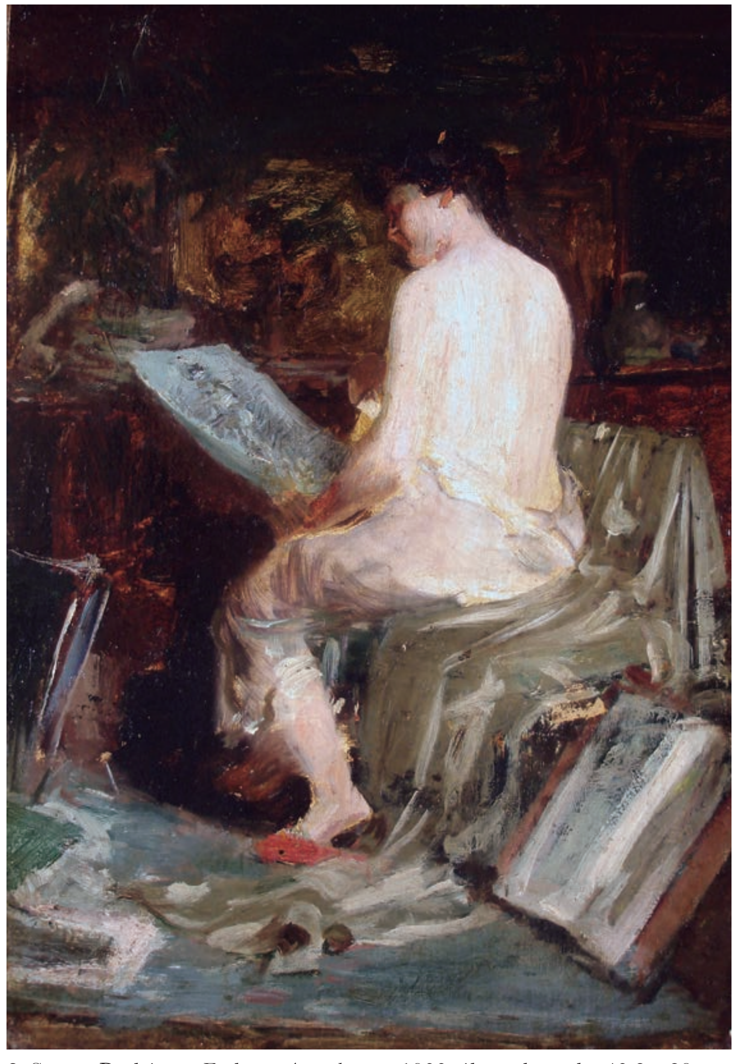
En la exposición realizada en 1897 por la sociedad artística La Colmena, el pintor español Luis Palao presentó la obra *Oferta de modelo* [Figura 1]. En un interior prolijamente ordenado, un pintor observa a una joven pudorosa, presentada por un hombre. Palao buscaba capturar el instante de incomodidad del primer encuentro entre el pintor y su modelo. La sensación de inquietud anticipa vagamente el momento de posar. El artista, sentado frente a su obra todavía no terminada, observa a la persona real y evalúa su posibilidad de convertirse en expresión de un ideal, su capacidad de transmutarse en campesina o en musa.



1. Luis Palao, *Oferta de modelo*, en *Exposición Nacional de 1898. Revista Oficial Semanal Ilustrada*, núm. 7, 11 de noviembre de 1897, p. 53




2. "En el taller", *Caras y Caretas*, año III, núm. 140, 5 de agosto de 1904


3. Severo Rodríguez Etchart, *Après la pose*, 1900, óleo sobre tela, 40,2 x 28 cm
Colección MNBA, Inv. 1825

En esta línea, una poesía de Ugarte, publicada en *Caras y Caretas*, se inmiscuía en la intimidad del taller de un artista: "Desnuda la modelo, como una Venus griega,/ Desde la enhiesta cumbre de su impudor sonríe,/ Y en un lecho de sombra con placidez se entrega…".[10] El texto estaba acompañado de una ilustración de Eusevi, que mostraba al artista cubriéndose su rostro, frente a una tela inacabada [Figura 2]. Detrás del lienzo, con la cara parcialmente oculta, se halla la modelo. Su cuerpo desnudo, envuelto en sábanas, alude al encuentro sexual reciente y a la disponibilidad del cuerpo femenino, receptor pasivo de la mirada del artista y también de la mirada del espectador.

Pero no todas las obras producto del encuentro entre un artista y una modelo acentuaban la pasividad del sujeto humano devenido en objeto de arte. Eduardo Sívori presentó una imagen más bien tranquilizadora de las relaciones entre modelo y artista en su obra *En el taller.*[11] ¿Un vínculo igualitario? ¿Se limita la modelo a escuchar al pintor? ¿O participa de la creación de la imagen? Con esta representación de la mujer, Sívori altera la distribución desigual de poder. Como observa Laura Malosetti Costa, a veces mostrar a la modelo con ropas llama la atención sobre la complejidad de la situación en que un individuo desvestido modela y un sujeto vestido crea, tan lúcidamente puesta de relieve por Lemoine.

La descripción del literato boliviano encuentra un curioso eco en una obra de Severo Rodríguez Etchart, *Après la pose* [Figura 3]. Una modelo, apenas cubriendo su cuerpo desnudo, contempla una obra. No sabemos si se trata de una mirada narcisista, vuelta sobre sí misma. Sin embargo, nada nos indica que sea su propia imagen la que la embelesa. Rodríguez Etchart imagina una posible agencia femenina e inventa una mujer tan independiente y abstraída de lo que la rodea como fascinante y bella.

Entre las artistas de la generación del Ateneo es María Obligado (1857-1938) quien ha dejado el mayor corpus de academias ejecutado por una mujer. Algunos de esos dibujos presentan una marcada intención de captación del carácter. De este modo, se sitúan en un espacio en tensión entre el retrato decimonónico en su vertiente psicológica y el simple estudio

académico.[12] Los estudios de Obligado, al menos en su fase de madurez, transmiten un profundo sentido de autoposesión de la modelo, lo que contrasta fuertemente con la pasividad desplegada por gran parte de las representaciones femeninas en el arte contemporáneo.[13]

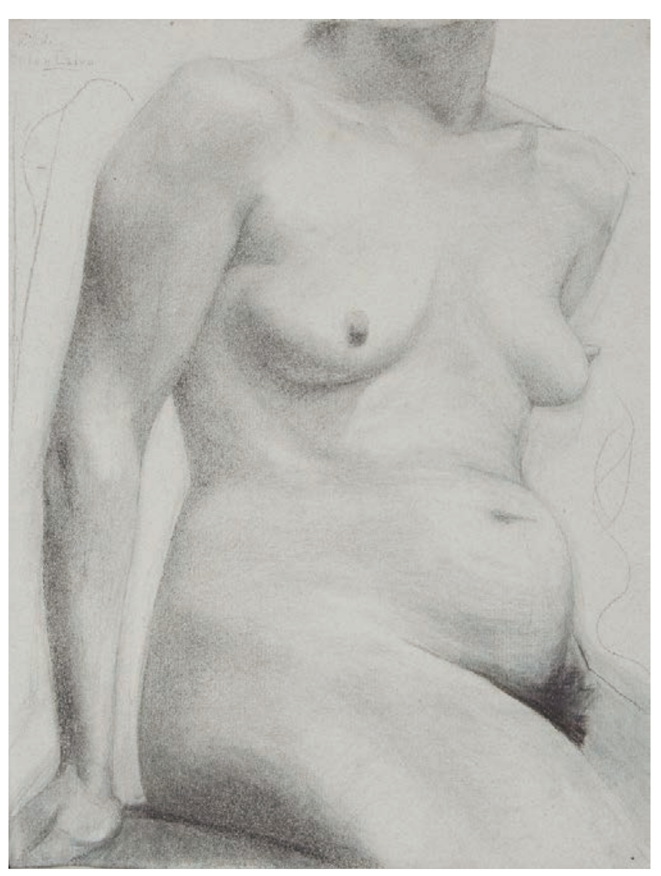
Un estudio, ejecutado en París en el taller femenino de la *Académie Julian*, presenta un rostro casi frontal, captado en el momento de evadir la mirada del artista [Figura 4]. Nada queda del orgullo de la modelo al que se refiere Lemoine –al mismo tiempo que lo cuestionaba por medio del examen de la situación social que llevaba a las jóvenes a modelar–. En su lugar, Obligado presenta un cuidadoso estudio de unas facciones poco gráciles. La mujer, en esta representación, está cerca de las complejas coyunturas atravesadas por las modelos y confesadas a Lemoine por su amigo artista:

> (...) al llegar al Arco del Triunfo divisé a la luz de un farol una mujer humilde que llevaba de la mano a una niña bellísima, hija suya. Les hablé, y me contestaron quejándose de su miseria; venían de Tarbes, los Altos Pirineos, y no encontraron trabajo; les faltaba pan y abrigo… Les brindé dos luises de oro, les prometí que su situación cambiaría y diles cita para el día siguiente. Tenía entonces 16 años, y hoy cuenta 18. Casi siempre es la pobreza el origen de ese oficio.[14]

De objeto de contemplación y precondición para la creación artística, la modelo adquiere la historia y la experiencia de una persona real. Lemoine continúa:

> Vuestra existencia artística es la continuación de la existencia real de vuestros modelos, y casi podría decirse que sus sentimientos sobreviven petrificados en vosotros... Y, sin embargo, ¿quién es esa mujer? ¿Cómo se llama? ¿En el hueco de qué tumba descansan sus despojos?[15]

En este sentido, un extenso artículo publicado en *Caras y Caretas* se refería a las fantasías en torno a la vida agradable y fácil que tendrían las modelos. No obstante, el oficio de modelo podía ser "duro y penoso". La paga era baja y el trabajo, irregular. Las estudiantes de arte son las más crueles beneficiarias del agotador trabajo de posar [Figura 5]. En cambio, los grandes artistas (varones) tendían a ser más amables con las modelos [Figura 6]. El anónimo articulista anticipaba una de



7. María Obligado de Soto y Calvo, Estudio, grafito sobre papel, 62 x 47 cm. Colección particular



4. María Obligado de Soto y Calvo, Estudio, grafito sobre papel, 60 x 48 cm. Colección particular

las preguntas más polémicas de cuantas levantó la historia feminista del arte: las mujeres artistas, ¿representan el cuerpo femenino de *otra* manera?

Un estudio de un torso femenino de Obligado presenta una singular mirada sobre el cuerpo femenino y en particular sobre el pubis [Figura 7]. No se trata de un simple sombreado, como los visibles en el cuello o el brazo, sino de un énfasis deliberado en un asunto indudablemente tabú para nuestra cultura. Otro punto crítico es la representación de los senos, fláccidos y alejados de las manzanas decimonónicas.[16] Lejos del cuerpo liso y la gestualidad cuidadosamente calculada para ocultar el sexo, Obligado recrea un cuerpo real, distante de toda idealización. Es imposible no pensar en el propio cuerpo de la artista. Se pinta con el cuerpo, como Renoir a su bella Marie Dupuis.[17]

Notas

[1] Jeanette Winterson, *Escrito en el cuerpo*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 27.
[2] Wendy Steiner, *The Real Real Thing. The Model in the Mirror of Art*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 2010, p. 38.
[3] Manuel Ugarte, *La novela de las horas y de los días (Notas íntimas de un pintor)*, París, Garnier, 1903, p. 10.
[4] *Ibidem*, p. 10.
[5] Joaquín de Lemoine, "Artistas y modelos. Conferencia dada en el Ateneo de Buenos Aires", en *Diamantes sud-americanos*, París, Louis-Michaud, 1912, pp. 139 y 140.
[6] *Ibidem*, p. 149.
[7] Eduardo Schiaffino, "Cabotinismo", p. 2 (Archivo General de la Nación, Archivo Eduardo Schiaffino, Legajo 16, documento manuscrito, 10 páginas).
[8] Ídem.
[9] *Ibidem*, p. 4.
[10] Manuel Ugarte, "En el taller", *Caras y Caretas*, año III, núm. 140, 5 de agosto de 1904, s. p.
[11] Eduardo Sívori, *En el taller*, 1891, óleo sobre tela, 132 x 90 cm, Museo Nacional de Bellas Artes.
[12] Galienne Francastel y Pierre Francastel, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 193. Los Francastel no consideran la tensión que puede producirse entre estas dos tipologías.
[13] John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 66.
[14] Joaquín de Lemoine, "Artistas y modelos", *op. cit.*, p. 156.
[15] *Ibidem*, p. 166.
[16] Linda Nochlin y Thomas B. Hess (eds.), *Woman as Sex Object. Studies in erotic art, 1730-1970*, Nueva York, Newsweek, 1972 (Serie Art News Annual, XXXVIII).
[17] Jill Berk Jiminez (ed.), *Dictionary of Artists' Models*, Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, p. 580.



Las alumnas tienen poca paciencia, y para pasar el rato, se ríen de la modelo porque no es modelo de belleza.

Con su peplo holgado y su palma en la mano, está la modelo hecha una romana.

ral, abrumadoras, y más de una modelo, cuando las abandonan, cae rendida de fatiga, como si hubieran caminado mucho o hecho algún esfuerzo superior a sus facultades.

Cierto es que les queda la satisfacción estética, diremos, de haber contribuido a la realización del ensueño del artista, de ser casi carne de su obra, y de pasar con ella, siquiera sea anónimamente, a la posteridad; pero esa satisfacción, un poco vaga, ¿es compensación bastante al sacrificio a cuyo precio se obtiene?

Queda en favor de la situación de la modelo, el ambiente en que vive, el trato con los artistas, la educación que, aunque sea involuntariamente, adquiere; pero, por ese lado tampoco faltan las decepciones, y más de una ha tenido que llorar lágrimas de sangre.... Mas la vida está llena de enseñanzas, y las modelos pueden, en la que llevan, aprender muchas cosas que quizá una existencia de otro género no les habría permitido aprender. Entre los artistas, como entre todos los hombres, los hay de diversa índole. Los unos son huraños, malhumorados, y mal educados, y la modelo tiene que sufrir de ello; pero también los hay amables y buenos, que hacen a las modelos lo menos pesada posible su tarea.

¿Y qué decir de las modelos de las escuelas de arte? Ya no son dos sino cien los ojos que las escrutan; ya no es un artista que busca en ellas el vehículo, valga el decir, que necesita para la realización de su ideal, sino cincuenta alumnas que están aprendiendo en ella. No hay corriente posible de amistad entre la modelo y el alma colectiva de los alumnos, muchos de los cuales ven en ella una víctima naturalmente destinada a sus chanzas y bromas, a las veces demasiado picantes o pesadas. Y todo ha de llevarlo la modelo con



El pintor es menos exigente, más amable y comprende que a la modelo le hiere mucho la sarcástica risita de las estudiantes.

paciencia, sin la satisfacción, siquiera, de haber contribuído, con el color de sus ojos o con las líneas de su busto, a la elaboración de un cuadro o de una estatua que el público admire, o que por lo menos mire con estética satisfacción.

Y, todavía, la modelo no tiene, en la enorme mayoría de los casos, el contento que proporciona la buena remuneración del trabajo. Nada de eso. Sus salarios son tan bajos que deben dedicarse a otras labores para poder satisfacer las pocas exigencias de su vida. Algunas son dactilógrafas, otras encajeras, otras buscan en diversos menesteres un modo de aumentar sus ganancias. Sufren la dura ley, aún imperante entre nosotros, de que el trabajo de la mujer debe ser más barato que el del hombre, —ley dura e injusta, que ya es tiempo de derogar, más que con códigos nuevos, con nuevas costumbres, con nuevas concepciones del lugar que la mujer debe ocupar en el mundo del trabajo.

Y si se piensa que el modelo vivo es elemento indispensable para el progreso del arte, más sensible aparece la necesidad de que la labor del interesante tipo que nos ocupa obtenga una remuneración más en armonía con su carácter e importancia. Cada hora de *pose* es avaluada en tres pesos. Si se tratara de un trabajo regular y que pudiera prolongarse durante varias horas del día, no estaría mal; pero ya apuntamos lo fatigoso de la tarea, a lo cual debe agregarse la circunstancia de que los artistas son, por lo general, poco puntuales y la modelo tiene a veces que perder toda una tarde para ganar el valor de una hora de *pose*. Pero éste es el aspecto prosaico de la cuestión. Queda, y seguramente triunfa, su lado pintoresco, y que tanto influye sobre la imaginación, especialmente sobre la imaginación femenina. Las modelos se enamoran de su oficio, parecido en eso al de los artistas de teatro. Hay que pensar en la modelo cuando admiramos una bella estatua o un hermoso cuadro. En la una y en el otro palpita la vida de una mujer que quizá ha vibrado de gozo o ha llorado de angustia después de su fatigosa hora de *pose*.

En algunas poses puede la modelo pensar en sus asuntos y hasta olvidarse de que está bajo la mirada del pintor.

5-6. "La vida de una modelo de pintor", *Caras y Caretas*, año XVI, núm. 766, 7 de junio de 1913

Daguerrotipos eróticos en el Río de La Plata. La temprana circulación de imágenes prohibidas

ABEL ALEXANDER

Fue en París –la ciudad más liberal de la vieja Europa– cuando, el 19 de agosto de 1839 en el Instituto de Francia, el mundo, entre asombrado e incrédulo, finalmente estuvo en total posesión de aquel invento revolucionario bautizado "Daguerreotypo", gracias a la compra por el estado francés de la respectiva patente de protección y, de allí, su libre y gratuita utilización.

Los desvelos de dos personajes tan disímiles como fueron Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833) y Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) habían dado como resultado la más maravillosa imagen jamás creada por el hombre.

Fueron entonces aquellos daguerrotipos –de tal fidelidad en su espejada superficie de plata que dejaba sin aliento a los observadores de la época– los que con su pasmosa exactitud iniciaron la marcha triunfal y arrolladora de la fotografía a través de los cinco continentes.

Hoy, a ciento setenta y cinco años de distancia de su aniversario mundial, abordamos para la presente exposición una muy difícil investigación: nada menos que desentrañar los recónditos vericuetos de uno de los géneros más secretos que tuvo nuestra fotografía durante el siglo XIX y principios del XX, es decir, las imágenes dedicadas al desnudo femenino de carácter erótico y aun pornográfico.

Aquella fotografía siempre oculta, naturalmente prohibida, perseguida por las autoridades y convenciones sociales de la época, escondida bajo siete llaves y, por supuesto tan, pero tan deseada, es ahora la que nos enfrenta a la complicada tarea de seguir el rastro de estas especiales imágenes en el contexto de la historia fotográfica argentina.

Poder determinar quiénes fueron sus autores, las rutas mundiales de distribución, su arribo al país, la venta clandestina en las principales ciudades y, por último, los discretos y ricos usuarios de un material tan especial nos desafía a una ardua tarea de investigación donde, lógicamente, existen de hecho más hipótesis que certezas.

Retratistas del cuerpo desnudo

Por supuesto fue en París donde se inició esta particular especialidad retratística y, como antecedente, podemos mencionar la obra del mismo Daguerre *Naturaleza muerta con escultura* (1839), en la que entre variados objetos se encuentra ya una bella Venus desnuda.

La capital del Segundo Imperio contaba por entonces con la mayor cantidad de atelieres dedicados al "Arte del Daguerreotypo" y, desde esta metrópolis, se irradiaban los avances técnicos de nuevas y mejoradas cámaras, ópticas cada vez más luminosas, nuevas fórmulas químicas y por supuesto las modas o tendencias de aquella flamante fotografía convertida rápidamente en un formidable negocio global.

A partir del año 1841, luego de solucionar diversas dificultades de orden técnico, se inició el ascenso del segmento más redituable del daguerrotipo: la retratística. En aquellas casillas de vidrio y madera ubicadas en las azoteas de los estudios céntricos, posaban frente a la cámara y durante largos segundos atildados caballeros y damas elegantes, quienes por su posición social y económica, podían afrontar el alto costo de aquellas imágenes maravillosas.

Pero muy pronto otro tipo de "clientela" entraría de modo furtivo en aquellos sofisticados atelieres parisinos: prostitutas y jóvenes modelos contratadas especialmente por los dueños de ciertos estudios, mujeres de cuerpos firmes y opulentos, quienes al desnudarse frente a las nuevas cámaras mostraban sin recato alguno todos sus encantos. Nacía de esta manera la fotografía erótica y, si bien los historiadores no se ponen de acuerdo sobre una fecha precisa, hay coincidencia en señalar sus inicios hacia los primeros años de la década de 1840.

Aquella cámara de madera con su enigmático objetivo de bronce había logrado representar el cuerpo desnudo con una fidelidad tan asombrosa, que el daguerrotipo fue considerado en su época como un espejo insobornable de la realidad.

En galerías de pose y bajo la brillante luz cenital, hermosas prostitutas posaron en actitudes y escenificaciones derivadas de la pintura: a veces como exóticas odaliscas o bien entre cortinados y lechos suntuosos. La utilización de espejos que duplicaban la desnudez fue muy frecuente. También joyas, flores y hasta instrumentos musicales resaltaban estas perturbadoras imágenes.

Un capítulo aparte en esta especial iconografía fue la iluminación o coloreado aplicado a los retratos de aquellas jóvenes mujeres, tarea encomendada muchas veces a pintores miniaturistas quienes, para aumentar el realismo de aquellos desnudos, aplicaban un suave color carmín sobre sus cuerpos, así como brillantes tonos en cortinados y flores u oro en las diversas joyas.

Debemos considerar que hasta el advenimiento en 1839 del daguerrotipo ningún ser humano había visto el cuerpo desnudo y absolutamente real de una mujer plasmada en una imagen, pero cuando dichos daguerrotipos se imprimieron



Federico Hormann, Desnudo femenino con visor estereoscópico. Fotografía estereoscópica, fotocopia aumentada del original, *circa* 1905.
Colección Abel Alexander

hacia la década de 1850 por el novísimo invento físico de la estereografía con su asombroso efecto de tridimensionalidad, el pasmo y la admiración llegaron a su punto más alto y por consiguiente el negocio literalmente explotó.

Cualquiera podía determinar que, a diferencia de la pintura de caballete –cuyos artistas podían pintar un desnudo aún desde su imaginación–, los daguerrotipistas debían contar necesariamente frente a su cámara con una mujer de carne y hueso para plasmar esa sorprendente desnudez.

Perseguido por la policía francesa con severas multas, escándalos en los medios y hasta clausuras, el comercio de la daguerrotipia erótica y pornográfica, sin embargo, progresó a grandes pasos, por supuesto frente a una fuerte y sostenida demanda masculina. Cual irresistible tentación aquellas imágenes desnudas comprobadamente reales, allí estaban siempre disponibles, como en un discreto "boudoir", invitando y provocando a través del visor.

La historia de la fotografía francesa registra el nombre de muchos de aquellos profesionales parisinos dedicados al cuerpo desnudo, como Auguste Belloc, Bruno Braquehais, Philippe Derussy, Louis Jules Duboscq-Soleil, Alexis Gouin, Felix Jacques-Antoine Moulin, Louis-Camille d'Olivier y tantos otros cuyas identidades han quedado para siempre en el anonimato. Pero de aquellas prostitutas, bailarinas de revista o damiselas de compañía casi nada se sabe; sus nombres se han perdido discretamente en la noche de los tiempos.

Se dice que era tal la demanda y los altos precios alcanzados por estas imágenes dobles que, en ausencia del dueño del establecimiento, operadores y aprendices contrataban con rapidez prostitutas del boulevard y luego vendían en forma clandestina estos desnudos a precios que equivalían casi a sus sueldos.

Según algunos historiadores fotográficos, se calcula que entre la década de 1840 y hasta 1865 se ejecutaron solo en París alrededor de cinco mil daguerrotipos de contenido erótico, de los cuales se conservan aproximadamente mil doscientos, muchos de ellos bastante conocidos en obras de referencia. La progresión de esta producción prohibida se puede medir incluso a través de las redadas policiales; en 1850 se confiscaron sesenta de estas obras, pero diez años después se incautaron hasta un millar de fotografías estereoscópicas.



Fotógrafo no identificado, Desnudo femenino en su lecho, gelatina de plata, circa 1870. Colección particular.

Daguerrotipos eróticos en el Río de la Plata

Como bien sabemos, la novedad del daguerrotipo se conoció primeramente en Buenos Aires –desde siempre la principal plaza fotográfica del país– cuando el norteamericano John Elliot, a través de un aviso periodístico durante el año 1843, anunció a los asombrados vecinos que ya se encontraba listo para realizar retratos por este sistema europeo.

A partir de esa fecha el número de profesionales extranjeros entre nosotros fue aumentando en forma gradual; muchos de ellos eran franceses y París el centro proveedor por excelencia de los necesarios insumos daguerreanos, aunque ya se hacía sentir la influencia de la industria norteamericana.

Es precisamente sobre los daguerrotipistas que viajaban a la Ciudad Luz en busca de novedades técnicas y artísticas sobre quienes recaen las sospechas en relación con la temprana introducción en nuestro medio de estas fotografías sexuales. Es que algunos de esos profesionales locales también combinaban la ejecución de retratos a la sociedad porteña con la venta por mayor del material necesario a sus colegas de plaza. Se sabe que estos desnudos fueron comercializados a muy alto precio, y compradores no faltaban, principalmente entre acaudalados comerciantes y estancieros locales.

La cantidad de estas obras secretas que llegaron al país es hasta hoy un verdadero misterio, pero sí podemos referirnos –quizás como casos testigo– a varias de ellas, de las cuales tenemos constancia por la investigación que realizamos a partir de documentos y relatos orales.

El antecedente más antiguo que conocemos es el par de daguerrotipos estereoscópicos pero mutilados –la doble imagen estereoscópica fue cortada al medio para comercializarlas por separado– que pertenecieron en su momento al doctor Julio F. Riobó, reconocido como nuestro primer coleccionista e historiador fotográfico.

La información nos fue proporcionada por su hijo, el ingeniero Julio Belisario Riobó, quien confirmó que estas obras fueron de su padre, que siempre las mantuvo en secreto en su familia. Curiosamente Riobó donó la casi totalidad de daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos de su colección a los museos Pampeano de Chascomús e Histórico Nacional de Buenos Aires, pero los desnudos no formaron parte de aquella generosa cesión.

Suponemos que estos desnudos se encontraban en el país ya desde el siglo XIX, quizás en la colección privada de algún miembro de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. Sabemos con seguridad que ambas obras fueron vendidas en fecha no determinada durante el siglo XX por la antigua Casa Pardo de Buenos Aires –firma anticuaria fundada por el español José Pardo y Aragües en 1892– y, según la práctica habitual, se las reprodujo fotográficamente antes de comercializarlas.

Gracias a estas reproducciones fotográficas comprobamos que se trata de dos daguerrotipos franceses realizados hacia la década de 1850; posteriormente y en idéntica operación se cortaron ambas placas daguerreanas –medían 7 por 12,8 centímetros cada una– y las cuatro obras resultantes fueron insertas en nuevos estuches con bandeleta labrada de cobre dorada y sus correspondientes vidrios; pero llama la atención la falta del necesario *passe-partout* de bronce en tono oro, que servía de protección al delicado daguerrotipo.

En ambos daguerrotipos las poses son muy similares. Las jóvenes mujeres se reclinan sobre amplios divanes mostrando desnudos frontales y tienen como fondo un telón oscuro, que resalta la blancura de la piel. En el caso de la mujer que apoya una mano sobre su sexo estamos frente a la misma modelo y en idéntica pose de la obra que se encuentra en la colección del Museum voor Fotografie de Amberes (Bélgica), ejemplar ejecutado e iluminado por el reconocido daguerrotipista Alexis Gouin hacia 1850-1852.

El otro daguerrotipo también lo atribuimos al mismo autor, y señalamos que dicha modelo, con su característico peinado en estilo *bandeau*, aparece también en otros retratos del género daguerreano publicados en el libro de Serge Nazarieff *Early Erotic Photography* (1993).

Debemos puntualizar que la Casa Pardo –bajo la dirección de Román Pardo– sobre la calle Sarmiento fue durante décadas punto de reunión del prestigioso Instituto de Numismática y Antigüedades Bonaerense, entre cuyos miembros se encontraba el mismo doctor Riobó. Fue precisamente esta entidad la responsable de organizar durante el año 1944, en la tradicional Fotografía Witcomb, la segunda exposición nacional de daguerrotipos. A la luz de estos datos nos resulta evidente que Riobó adquirió ambas obras en dicha firma anticuaria.

La investigadora Mirta Cuarterolo nos informó que la pieza faltante del daguerrotipo titulado *Mujer desnuda con velo*, de la excolección Riobó, se encuentra actualmente en la colección de Christoph L. Stemmer y fue incluido en el libro *Die Erotische Daguerreotypie - Eine Mediengeschichtliche Bestandsaufnahme*, de Hans Christian Adam, publicado en Praga en 1998.

Por su parte, el librero anticuario Luis Figueroa –quién formó parte de la Casa Pardo– declaró recientemente que tuvo en su poder y por herencia las reproducciones fotográficas originales de ambos daguerrotipos y que las facilitó



Fotógrafo sin identificar, Escena erótica entre una clienta y su sastre, seis fotografías, gelatina de plata, Buenos Aires, *circa* 1910. Colección Abel Alexander

en noviembre de 1985 para ser expuestas en la muestra *El desnudo fotográfico en la Argentina*, curada por Sara Facio en la FotoGalería del Teatro San Martín. El desaparecido galerista y coleccionista Hilario Boggiano solía afirmar que ambos daguerrotipos se encontraban en su poder, información que nunca pudimos confirmar. Lamentablemente, en la actualidad se desconoce su paradero.[1]

Tres enigmáticos daguerrotipos

Debieron transcurrir varias décadas hasta que, en el mes de junio de 1993, aparecieron en el mercado tres nuevos daguerrotipos estereoscópicos de desnudos; se sabe que provenían de una colección privada local y fueron puestos a la venta por la tradicional casa de antigüedades Macramé, de la calle Defensa y Bethlem, en San Telmo.

Este excepcional lote generó –nunca antes había salido en remate o venta este tipo de obras– la lógica expectativa dentro del pequeño circuito de coleccionistas porteños volcados a la fotografía antigua. A pesar de los altos precios de venta, se produjo una cierta puja y, finalmente, una de las obras –del daguerrotipista Alexis Gouin– fue adquirida por el historiador fotográfico Miguel Ángel Cuarterolo y las dos restantes por el reconocido fotógrafo Aldo Sessa.

Es de resaltar que el daguerrotipo estereoscópico iluminado de la Colección Cuarterolo que muestra a una joven desnuda recostada con un libro en sus manos fue realizado hacia 1852 por Alexis Louis Charles Arthur Gouin (*circa* 1799-1855).[2]



Fotógrafo sin identificar, Cinco jóvenes desnudas en gimnasia, gelatina de plata, tarjeta postal, *circa* 1915. Colección Abel Alexander

A pesar de la dispersión producida por la venta, los tres daguerrotipos fueron reunidos nuevamente en el marco de la exposición *Fotos antes de las fotos. Daguerrotipos en el Sur de América (circa 1840-1870)*, realizada entre los meses de agosto y septiembre de 1996 en el Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco".[3]

Durante la etapa del daguerrotipo no tenemos evidencia de que se haya realizado este tipo de retratos en el país, pero tampoco lo descartamos. Sin embargo, entre nosotros no tuvieron mucha divulgación los daguerrotipos estereoscópicos tan apropiados para desnudos.

En los países vecinos el fenómeno fue similar al nuestro. En un viaje de estudio realizado años atrás a Río de Janeiro, tuvimos la oportunidad de explorar la importante colección de daguerrotipos conformada durante años por el doctor Waldyr Da Fontoura Cordovil Pires y, entre estas joyas de la temprana fotografía, apreciamos un excelente daguerrotipo estereoscópico de desnudo femenino y, por supuesto, de factura francesa.

En diciembre de 1990 restauramos otro daguerrotipo erótico perteneciente a la colección del historiador fotográfico Juan Antonio Varese, de Montevideo. Este especial daguerrotipo le fue donado hacia la fecha por el médico Alfredo Pernín, miembro fundador del Foto Club Uruguayo (1940) e hijo del abogado Alfredo J. Pernín, fundador de la Sociedad Fotográfica de Aficionados (1889) y del Foto Club de Montevideo (1917). Al momento de la cesión, el doctor Pernín indicó a Varese que la obra había sido realizada por el Conde Lodovico de Courten hacia 1854.

La imagen iluminada delicadamente y de gran belleza muestra a una mujer en todo el esplendor de su juventud. Se encuentra sentada sobre un sofá floreado con una pierna cruzada y en un audaz desnudo frontal; la plancha estereoscópica –sin marca de platero– se encontraba bastante dañada, entonces fue necesario desarmar el conjunto por completo, o sea retirar el fino cristal, su *passe-partout* de cartulina pintada y el complicado encapsulado de papeles y cartones.

Grande fue nuestra sorpresa al comprobar que se había rasgado el encapsulado original, realizado con segmentos del diario francés *L'Impar…* correspondiente a la década de 1850, para ser nuevamente encapsulado, pero ahora con tiras de papel de un diario de Río de Janeiro y hacia la misma fecha. Esto indica con claridad que la obra francesa fue desarmada por un daguerrotipista establecido en la capital carioca, con la intención de reproducirla a través de otro daguerrotipo y vender de esta manera la nueva obra a sus clientes brasileños.

Pero al final aquellos elaborados y costosos daguerrotipos y ambrotipos cayeron derrotados hacia la década de 1860 frente a la arrolladora fotografía por el nuevo sistema negativo-positivo de copias infinitas y precios muy reducidos. La flamante fotografía se ponía así al alcance de todos los bolsillos y su divulgación ya no tuvo límites.

Bajo este nuevo proceso la producción de imágenes sexuales se potenció hasta límites inimaginables. Francia en primer lugar, otros países de Europa y los Estados Unidos inundaron el mercado mundial con las denominadas "academias", imágenes que servían como modelo de copia económica a los pintores.

Incluso se llegó a utilizar pequeñas fotografías eróticas como incentivo o premio a fumadores, recurso muy utilizado a principios del siglo XX por algunas firmas tabacaleras de nuestro país como Diva o Yolanda. En esta última empresa, perteneciente al alemán Federico Hormann, se canjeaban a los clientes que presentaran doscientas miniaturas fotográficas por una docena de finos retratos de estudio tomados al mismo cliente por la reconocida Fotografía de José Caffaro y Cía., de la calle Florida 230.

Notas

[1] Además, las reproducciones de ambos daguerrotipos fueron incluidos en el trabajo "Desnudos fotográficos y desnudos pintados. Acerca de la creación y circulación de imágenes eróticas en Buenos Aires a mediados del siglo XIX", ponencia presentada por Laura Malosetti Costa en octubre de 1995 en el marco del 4º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina.

[2] Esta imagen fotográfica tuvo cierta divulgación pues fue tapa en el volumen *Historia de la fotografía*, correspondiente al 3º Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina (1994), y también se la incluyó en un artículo especializado del *newsletter The Daguerreian Society* (1996), así como en la obra de Hans Christian Adams (1998) ya mencionada anteriormente.

[3] Esta excepcional muestra reunió alrededor de quinientas obras pertenecientes a treinta colecciones públicas y privadas, con un texto crítico a cargo de Miguel Ángel Cuarterolo. La colección de Aldo y Teresita Sessa presenta *Desnudo femenino de pie* y *Desnudo recostado*, bajo los números 245 y 246, respectivamente, mientras que Miguel y Mirta Cuarterolo con *Desnudo femenino* de Alexis Gouin se ubican en el número 32. Debemos señalar que el numeroso público pudo apreciar estos tres excepcionales y únicos daguerrotipos estereoscópicos de desnudos en la sorprendente visión estereoscópica gracias a otros tantos visores ópticos de época.



Fotógrafo sin identificar, *Lydia* (Joven desnuda sobre sofá), gelatina de plata, *circa* 1915. Colección Abel Alexander

Cine erótico y pornográfico de los primeros tiempos en Buenos Aires

ANDRÉS LEVINSON

Dos films excepcionales

El 25 de octubre de 1928 la Unión Cinematográfica Argentina (UCA) presentaba en la revista *Excelsior* un aviso de página completa del film *Aphrodite*, de Pierre Louys; "La obra más sensual de la literatura francesa". Más abajo repetía el título, esta vez en castellano; *Afrodita*: "La película donde revive con lujo inusitado la antigua Grecia con todos sus vicios y refinamientos sexuales". Publicada en París, en 1896, la novela que describe los apasionados amoríos con hombres y mujeres de una cortesana en Alejandría fue una de las más vendidas de su tiempo. Louys había tenido su primer gran éxito dos años antes con las *Canciones de Bilitis*, ciento cuarenta y tres poemas de carácter erótico que inicialmente hizo pasar por obra de un autor de la antigüedad clásica. Para entonces, sus vínculos con Mallarmé, Paul Valéry, Verlaine, Gide –campeón de los derechos homosexuales– y, en especial, su íntima amistad con el compositor Claude Debussy, sumados a su obra enteramente inclinada al erotismo y la sensualidad, le habían dado un lugar singular en el campo cultural parisino de fin de siglo. Sus poemas, canciones y novelas dedicadas en general al amor lésbico y homosexual fueron reconocidos también por su refinamiento y calidad literaria. *Afrodita, novela de costumbres antiguas* fue traducida al castellano en 1919 y tuvo rápida circulación en Buenos Aires.

Cuando la Unión Cinematográfica Argentina anunció el film, el público porteño conocía perfectamente la obra del escritor belga. Esto explica la presencia de su nombre debajo del título y no la del director del film, como hubiera correspondido, que, por otra parte, era un misterio.

"Esta película dirigida magistralmente ha despertado la admiración de todo el mundo por la belleza de sus desnudos artísticos", continúa el anuncio, sin indicar quién fue el magistral realizador del film que ha deslumbrado al mundo entero. Finalmente se advierte: "No apta para menores. Inconveniente para señoras y señoritas". Advertencia bastante inhabitual en la época, no porque no se proyectaran films indecentes, sino porque la regulación al respecto fue bastante más tardía, así como la censura tanto de carácter moral como ideológico.

El aviso subraya una y otra vez el carácter erótico y de elevado tono de la película, y así provoca la ansiedad y deseos del público masculino –y femenino–. Asimismo, a partir del sugerente título en el idioma original, parece tratarse de una obra que ha llegado de Francia –en el imaginario común, siempre innovadora en cuestiones sexuales– a las carteleras de Buenos Aires, lo que aumenta su atractivo.

La revista *Excelsior*, fundada en 1914 por Augusto Álvarez, se dirigía al gremio cinematográfico; digamos que, inicialmente, su circulación estaba bastante restringida a los propietarios de los cines a quienes se ofrecían los títulos que compraban las distintas empresas dedicadas a la distribución. Pero *Afrodita* también se anunció en otras revistas del ramo como la popular *Imparcial*, que para 1928, había dejado de ser una publicación exclusivamente gremial y había ampliado su público, ya que incorporaba notas dedicadas al fútbol y al boxeo, así como un abundante correo de carácter sentimental



¡Mujer, tú eres la belleza!, Zaccarías Soprani, Argentina, 1928

entre sus lectores. De este modo, el aviso de *Afrodita* pudo ser leído por una profusa cantidad de público. Incluso avisos similares aparecieron en las otras dos publicaciones gremiales de relevancia, *La Película* y *Del Exhibidor*, lo que, si bien no era excepcional, claramente no era la norma, ya que las distribuidoras solían publicar en dos o, a lo sumo, en tres de las revistas gremiales. Pero también los porteños conocieron la existencia del film por la campaña de afiches publicitarios que inundaron las calles del centro. Como se advierte, la UCA desplegó en las semanas previas una importante campaña publicitaria que, como veremos, no tuvo continuidad ni repercusión en los días que siguieron a su estreno.

Afrodita se estrenó el 30 de octubre en el cine-teatro San Martín, una sala de prestigio dentro del circuito céntrico. Fernando Martín Peña, quien descubrió el film años atrás en el archivo del Museo del Cine de Buenos Aires, señala que "la mayoría de los periódicos de la ciudad no lo promocionó ni le dedicó la correspondiente crítica al día siguiente, como era costumbre con cualquier estreno. Para casi todo el periodismo cinematográfico argentino, *Aphrodite* fue solo una referencia marginal en la frondosa y neutral cartelera de espectáculos, o algo a lo que se alude indirectamente. Este fue el caso de la revista *La Película*, que en su edición del 1 de noviembre consignó:

> Pareciera que la llegada del calor trae aparejada la aparición de cuanta película pornográfica tienen atesorada en el archivo ciertas alquiladoras de menor cuantía. Salen como las vizcachas al amparo de las sombras que en este caso son los cines de dudosa moralidad. (...) Estas películas hacen un daño grandísimo al cine porque obligan a las autoridades a propender sanciones penales y censura que redundan en perjuicio de todos los empresarios. Hacen daño porque dan pasto a la crítica cinéfoba, siempre alerta a dar el golpe de gracia al espectáculo cinematográfico. El calor trae aparejado varios males para el cine, pero el de las películas indecentes es el peor.[1]

Luego del estreno, la prensa especializada prefirió el silencio; el gremio del cine estaba habituado a recibir críticas sobre el carácter inmoral o demasiado liberal de ciertos films y había aprendido a lidiar con ello; no hacer demasiado ruido al respecto era el mejor método para no despertar a las pocas pero ruidosas voces de los grupos más conservadores. Pero entre esas voces se encontraba el diario católico *El Pueblo*, que no estaba dispuesto a tolerar la indiferencia con que la película había sido tratada.

> Un espectáculo canallesco y degradante fue ofrecido anoche en el teatro San Martín, un espectáculo que avergüenza e indigna, impropio de una ciudad culta y que hace culpables a quienes deben velar por la salud moral de la población. (...) Un conglomerado de escenas pornográficas, asqueantes; no podemos hallar una palabra lo suficientemente alta y justa para nombrar semejante engendro. Es un bochorno para Buenos Aires, un insulto descarado e irresponsable a la moral más elemental. (...) Es deber patriótico evitar que se repita.[2]

El ataque tuvo su efecto, porque a los pocos días, el San Martín la retiró de su cartelera. Pero volvió a exhibirse en otras salas: Miriam, en la calle Suipacha, y El cómico, en la calle Corrientes, salas de segunda categoría sin duda, pero con buena afluencia de espectadores. Advertido de esta situación, *El Pueblo* continuó con su lucha hasta que, finalmente, el 7 de noviembre el intendente interino Adrián Fernández Castro resolvió la prohibición por "amoral" del "engendro de celuloide más repugnante que se haya ofrecido abiertamente a un público".[3]

Afrodita ya no se volvió a exhibir en las salas de Buenos Aires aunque continuó su recorrido, al menos en Córdoba, donde el distribuidor Alasco Tretel la ofrecía junto a *La revolución rusa*, "formidable alegato de la gran revuelta".[4]

Este caso de censura cinematográfica resulta interesante por su excepcionalidad. En general, durante los primeros treinta años de cine en la Argentina, no hubo una legislación ni regulación específica al respecto, y el espectáculo del cine gozó de amplias libertades que luego, con el correr del siglo XX, iría perdiendo.

De todos modos, la verdadera excepcionalidad del film radica en que se trató de una producción argentina y no francesa, como Julio Tello, dueño de la UCA, quiso hacer creer al público porteño, ya que detrás de Pierre Marchard, supuesto director de la obra, se ocultaba Luis Moglia Barth, que ya había hecho para la UCA *Puños, charleston y besos*, en 1927,

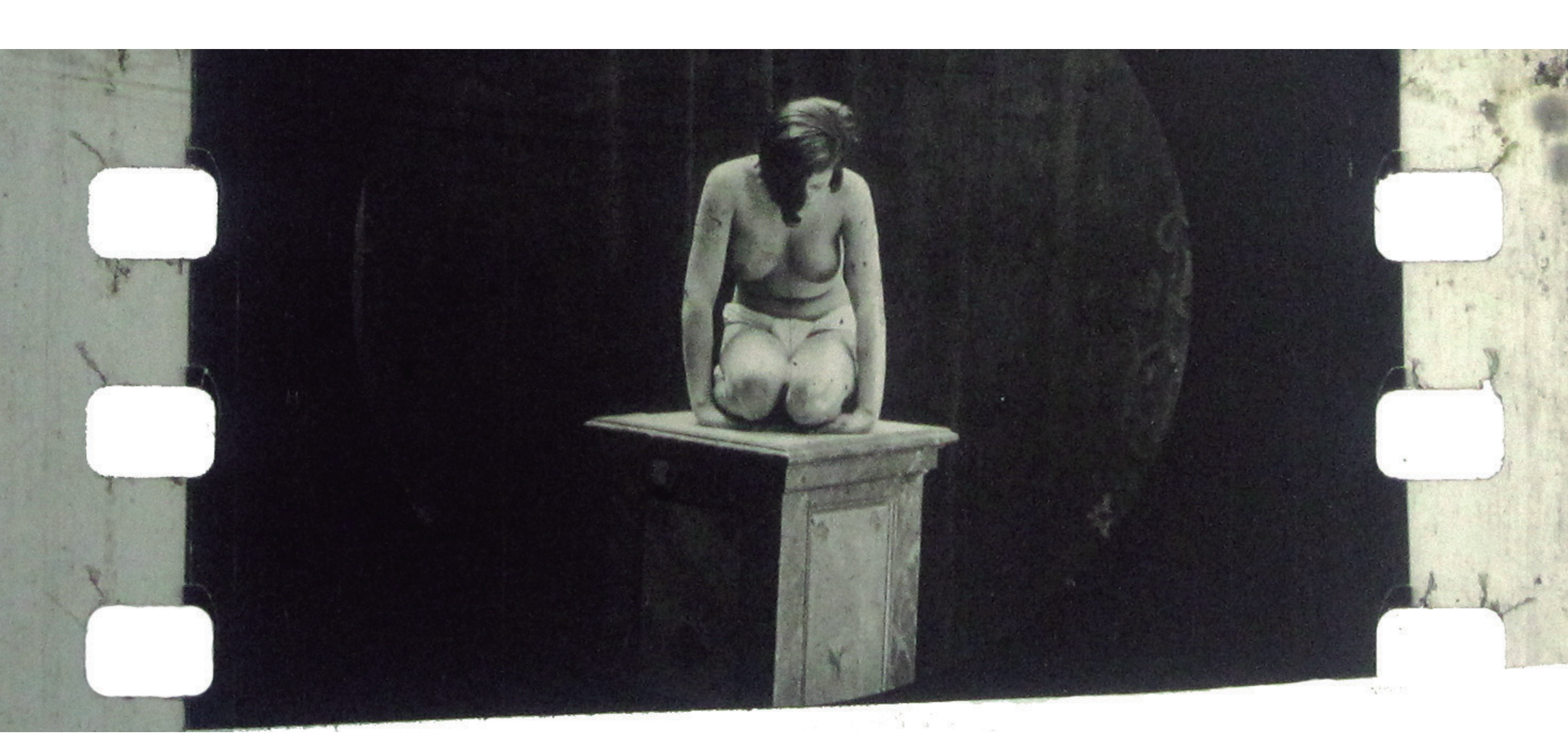
El 90, en 1928, y se convertiría, en 1933, en el director del primer film argentino realizado con sonido óptico, *¡Tango!*, de Argentina Sono Film. Una entrevista realizada a Moglia Barth muchos años más tarde confirma este hecho, así como una muy breve noticia aparecida en *Del Exhibidor* de septiembre de 1928, donde cuentan que la UCA está por finalizar el rodaje de dos nuevas producciones: *Afrodita* y *El 90*, ambas de Moglia Barth.[5]

Afrodita no fue el primer film de producción nacional donde se exhibían abiertamente desnudos femeninos y masculinos y escenas de intenso erotismo. Un año antes, en Rosario, Zaccaría Soprani había estrenado *¡Mujer, tú eres la belleza!*, film del que se conservan apenas unos cincuenta fotogramas rescatados, junto con diversos materiales, por Alfredo Scaglia, del Cine Club Rosario. La película mostraba a una serie de artistas que trabajaban con sus modelos; de algún modo la presentación de los pintores en sus atelier era la excusa para detenerse luego, largamente, en las modelos desnudas en las más diversas poses. En el programa de mano, Soprani especificaba los rasgos de su película: "Los virtuosos en materia artística, los estudiantes de dibujo, los profanos que deseen templar su espíritu con la visión más real y estupenda de los tempos del Arte, hallarán en *¡Mujer, tú eres la belleza!* la oportunidad de admirar la naturaleza y el desnudo natural que se emplea para inspiración de las más cotizadas obras de arte".[6] El diario *La Capital*, de Rosario, subrayaba esta misma idea: "Una obra de arte, realizada con un criterio elevado y basado estrictamente en cánones estéticos. Nos transporta a regiones encantadas y nos hace gozar de la belleza artística de la desnudez humana". Soprani fue más allá y contrató modelos para realizar pequeños números eróticos en vivo antes de las proyecciones de su film. Un mes estuvo en Rosario, y luego el espectáculo pasó al Teatro Apolo de Buenos Aires.[7]

Films realistas y sanitaristas

"El jazz, el charleston, morfina, cocaína, champagne y cabarets, los dioses de la juventud de hoy en el culto desenfrenado del placer, en un film vibrante de emoción", se puede leer en el aviso del film *Vicio y belleza* estrenado en Buenos Aires, en el Teatro Porteño –a $1,50 la platea–, durante agosto de 1927. Distribuido por Cinematográfica del Plata, desde la revista *Excelsior*, incita a los exhibidores a pedir fechas, ya que el público agotará las localidades en cuestión de segundos.[8]

Este tipo de películas comenzaron a producirse en Europa durante la Primera Guerra Mundial con gran éxito. La estrategia era sencilla: films de argumentos simples dedicados a diversas enfermedades venéreas, conductas inmorales y



¡Mujer, tú eres la belleza!, Zaccarías Soprani, Argentina, 1928

todo tipo de actos censurables, cuyo objetivo era enseñar al público los efectos de obrar de manera impúdica y promiscua. Hacia el final, las protagonistas siempre sufrían las consecuencias de sus acciones y habitualmente pagaban con su vida. Pero durante buena parte del metraje se dedicaban a la vida alegre y licenciosa.

El año 1927 fue prolífico en la circulación de este tipo de películas en Buenos Aires. *Como se lo digo yo a mis hijos*, *La higiene del matrimonio*, *El flagelo de la humanidad*, *El infierno de las vírgenes*, *El instante del pecado, Esclavas blancas*, *Las pervertidas* son algunos de los títulos que, de modo evidente, prometen aventuras y desventuras de carácter sexual a un público mayormente masculino, bajo el disfraz del higienismo y la advertencia sobre el buen proceder en materia sexual. El mensaje básico era que no se debía actuar como actuaban los protagonistas porque, invariablemente, terminaban mal, pero en el reverso de este discurso también podía leerse la seducción que ejercía esa clase de vida tanto para hombres como para mujeres. En definitiva, es la historia de las milonguitas que recorren tantas letras del tango porteño tan bien descriptas en aquel momento en los films de José Agustín Ferreyra, que sin llegar a ser eróticos, estaban cargados de sugerencias y referencias sexuales –*Perdón viejita*, *La chica de la calle Florida*–.

Pero el discurso que prevalecía era el de la advertencia. *La higiene del matrimonio* se presenta como: “Un alerta a los casados, una advertencia a los solteros y un consejo para todos”. Film sobre la salud física y moral del matrimonio, se especificaba que no era apto para menores. Una imagen, *El beso* de Auguste Rodin, se ubica en el centro del aviso reclamando legitimidad hacia la obra que se presenta, ya que estaría inscripta en la tradición del arte celebrado en Europa y que hunde sus raíces en el clasicismo.

Tampoco era apto para menores, además de inconveniente para señoras y señoritas, el film *Carne de todos*, que, proyectado hacia el futuro, parece ir al encuentro directo de quien fue sin dudas la mayor estrella argentina en este tipo de películas, Isabel Sarli. Distribuido por Julio Tello, de la UCA, se exhibía en el invierno de aquel año exclusivamente en los cines de las provincias de Entre Ríos y Corrientes. “Un alegato en pro del destierro de esos seres abyectos que hunden a infelices mujeres en el más horrible de los abismos”. De acuerdo con esta información, se puede inferir algo del argumento, que debía girar en torno al ejercicio de la prostitución y quienes regenteaban a las mujeres.

Con el título “¿Es inmoral el realismo?”, el editorial del 24 de junio de 1927 de *Excelsior* está dedicado a las películas realistas. Su autor responde a una discusión que en este caso llega de Madrid, pero que era moneda corriente en todas las grandes capitales en torno a los efectos nocivos que podía tener el cinematógrafo. La industria del cine casi desde sus orígenes debió defenderse de este tipo de acusaciones realizadas con mejores o peores argumentos por agrupaciones religiosas, sectores políticos y ligas morales. Al parecer, entre los temas centrales para tratar en Madrid por una Asamblea Nacional especialmente constituida para combatir la inmoralidad pública, figuraban la pornografía, la natalidad y la influencia del cinematógrafo en las costumbres.

“La cuestión eterna! –se escandaliza Augusto Álvarez, fundador y editor de *Excelsior*–, la sociedad en que vivimos sigue la falsa doctrina heredada de nuestros antepasados, las cuales admitían todas las inmoralidades, lo que no podrían tolerar era su publicidad… Hipócritas redomados, fundaban su moral en ser aparentemente religiosos, puritanos, caballerescos. En realidad fomentaban la esclavitud, el duelo a muerte, la prostitución, los juegos de azar, las guerras, el fanatismo, la ignorancia, el odio de clase, la desigualdad más irritante…”, y continúa una larga enumeración de todos los males imaginables. “¡Todo esto era moral!”, se exalta.

“El arte mudo está basado en el realismo de la vida. La pantalla es como el espejo donde se refleja la humanidad, copia las imágenes y los hechos tal como son, con más nitidez y perfección que teatro alguno. Nada más moral que poner de relieve las malas acciones humanas entre la de los hechos generosos y nobles. Juzgue el contraste profundo enseñanza”.[9] A pesar de la enrevesada y poco clara escritura de Álvarez, sus argumentos son sólidos: entre la vida privada y la pública existe algo así como una doble moral, los comportamientos más aberrantes son aceptados siempre que se mantengan en el protegido espacio de lo íntimo. El cine resulta escandaloso porque los expone brutalmente.

La idea basta para justificar la existencia de esta clase de películas que funcionarían exactamente como un espejo donde la humanidad puede contemplar sus pecados. El cine como reflejo de la vida, argumento que nace casi con el cinematógrafo, parece neutralizar el cine como ficción y creación poética, erótica en este caso. André Bazin sostenía que el cine es realista por naturaleza, esa es su condena y su máxima virtud. Aquí, en estos anuncios que claramente quieren explotar un tipo de cine muy cercano al pornográfico, se advierten ambos aspectos: por un lado, aquello que justificaría la existencia de esas películas; su capacidad de reflejar la vida humana; por el otro, aquello que en verdad son; ficciones eróticas cuyo interés es exclusivamente comercial.

El texto de Álvarez sigue con más y mejores razones; "Siempre se admitió el desnudo en el arte, como lo prueban los museos atestados de mujeres sin ropaje, desde *La Venus de Milo* hasta *La mujer desnuda* de Goya". Entonces, por qué se impugna el cine, se pregunta. La respuesta estaría en su carácter analógico y en la capacidad de animar esas imágenes. Allí estaría el secreto de la mayor sensualidad y, por lo tanto, del escándalo que provoca en los puritanos. El argumento revela a su vez otras cuestiones; fundamentalmente la orfandad del cine, el lugar marginal que ocupaba en el campo cultural. Por eso, de modo constante, se apela desde la gráfica, pero también en las adaptaciones y la puesta en escena, a imágenes que forman parte de una sólida tradición cultural. El cine reclama para sí mismo el estatuto de arte, el problema es que los films realistas una y otra vez dejaban en evidencia la incongruencia de dichos reclamos y todo se reducía a una máscara discursiva para mantener las polémicas películas en circulación.





Mitología

Como vimos, el cine erótico no era extraño para el público del cine, incluso tampoco lo era el cine pornográfico, salvo que tenían canales de circulación distintos. El primero podía hallarse en salas comerciales, mientras que el segundo se mantuvo, en general, en ámbitos privados o menos visibles que las carteleras cinematográficas.

Existe todo un mito en torno a las producciones pornográficas en la Argentina realizadas durante las primeras décadas del siglo XX. Se insiste en que el Río de la Plata se trató de un caso notable por la cantidad de films realizados, e incluso se le atribuye a Buenos Aires haber realizado la primera película pornográfica.

Pero la pornografía nace prácticamente con el cine mismo y no fue un atributo exclusivo de ningún país en particular. Las primeras películas de desnudos femeninos y masculinos, y luego las que incluyen sexo explícito no son otra cosa que la continuación –animada– de una práctica ya muy extendida en la fotografía. Respecto a la pornografía, el cine no produce ninguna innovación significativa: la importancia de animar lo que hasta entonces eran fotos fijas vale para el cine en general y no para el género porno en particular.

Los films pornográficos tenían su propio circuito de circulación, mayormente para un público masculino; peluquerías, reuniones privadas, salones para hombres, clubes sociales. Aunque se trataba de una actividad ilegal, sus cultores no parecen haber sufrido escándalos ni censura de ningún tipo, amparados por la discreción y el secreto, pero también porque, a contramano de lo que muchos creen, la sociedad de fines del siglo XIX y comienzos del XX era en varios aspectos más liberal y menos prejuiciosa que las generaciones posteriores. El cine fue uno de esos aspectos. En el plano de los films eróticos de estreno comercial existieron, como vimos, ligas morales, fundamentalmente religiosas, que atacaron el cine y buscaron promover leyes de regulación por los contenidos escandalosos de ciertas películas, pero francamente pocos les llevaron el apunte, y solo tuvieron alguna incidencia en ciertos organismos menores del Estado y en algunos municipios pequeños donde las autoridades locales se veían en la obligación moral de actuar frente a las denuncias que presentaban los vecinos de modo circunstancial.

La mitología que supone a Buenos Aires como una suerte de paraíso del film porno se apoya bastante en una película llamada enigmáticamente *El satario*, que habría sido realizada en las riberas de Quilmes hacia 1907.

Con seguridad, el título fue *El sátiro*, y alguien lo copió mal en una lata; el error se repite hasta nuestros días. El mito en torno al film es solo eso. Suponer que Buenos Aires era un buen lugar para filmar pornografía porque no había leyes claras contra la censura es desconocer cómo funcionaba el circuito del cine en el resto del mundo y menos el de este tipo de films, que raramente pasaban por circuitos comerciales. Ningún productor europeo o norteamericano en su sano juicio vendría hasta estas latitudes para hacer una película que podía hacer en el patio de su casa, y sin gastar un centavo en pasajes de barco y mucho menos perder el tiempo viajando. La teoría que afirma que era buen negocio filmar pornografía en el país porque las prostitutas "podían pasar por europeas, pero cobraban como argentinas"[10] no solo es inexacta, sino que niega todo lo que sabemos sobre la economía y las corrientes inmigratorias de la época. En primer lugar, en muchas zonas de Buenos Aires, las prostitutas no se hacían pasar por europeas, sino que lo eran, y respecto al salario, toda la inmigración de 1880 a 1930 se explica por las duras condiciones de vida en Europa para amplios sectores sociales y, fundamentalmente, por los mejores salarios que se pagaban en la Argentina. En suma, si algún europeo quería hacer un film porno barato lo último que hubiera hecho era viajar a la Argentina.

Por otra parte, es prácticamente imposible establecer el origen de un film pornográfico de los primeros tiempos, y en suma, difícil también marcar el año de realización. Hubo mucha pornografía en el cine temprano y por obvias razones se filmaba en espacios discretos, por lo tanto la ausencia de referencias geográficas, espaciales y materiales limita la identificación de los films.

Lo que se ve en *El satario* pudo haber sido filmado, digamos, en cualquier lado; no hay ninguna razón más o menos seria para creer que se hizo en la Argentina y que es de 1907. Puede tratarse de cualquier año de la década del 10, pero, fiel a una obsesión local por ser los primeros, la fecha establecida es justo un año anterior al film porno más antiguo que se conserva, el francés *A L'Ecu d'Or ou la bonne auberge*, de 1908, que sí está debidamente fechado e identificado.[11]

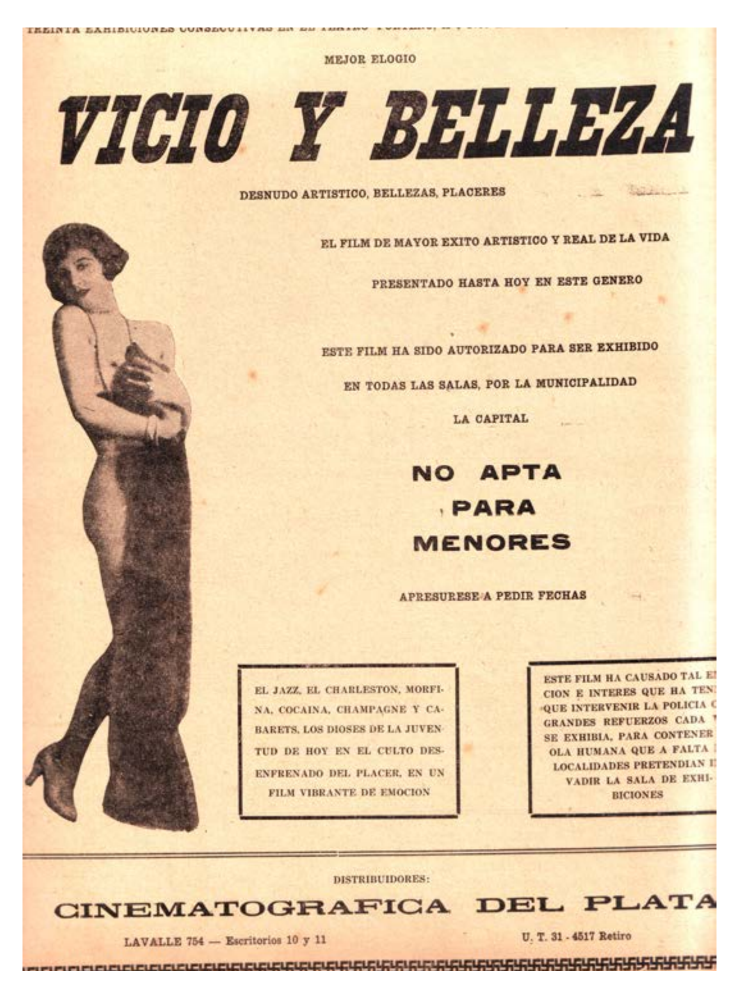
Cronofotografías eróticas

Antes de *Afrodita*, antes de *El satario*, incluso antes de Edison y de Lumière, existieron otras formas del cine que no resultaron tan exitosas comercialmente, pero expusieron de modo admirable los rasgos del nuevo invento, ya anunciaban sus increíbles posibilidades y señalaron vías que luego pocos siguieron. Las cronofotografías de Étienne Jules Marey y Eadweard Muybridge fueron exactamente eso, fotografías en el tiempo, el mismo principio del cine pero en otro soporte: placas de papel. Hacia 1890 Marey, el inventor del procedimiento, reemplazó el papel por celuloide.

En 1882, el editor del suplemento científico londinense *Knowledge* destacaba la notable presentación realizada por Muybridge días atrás en la Royal Academy of Arts, en la que había mostrado sus fotografías en movimiento mediante el invento que llamaba *zoopraxiscope*. Allí habían podido apreciar en todos sus detalles el galope de un caballo, los desplazamientos veloces de diversos animales, así como atletas corriendo, gimnastas ejecutando difíciles pruebas y mujeres que realizaban diversas actividades.[12] Lo que no mencionaba el artículo es que esos gimnastas y esas mujeres se encontraban perfectamente desnudos.

Las imágenes de la serie de estudios sobre la figura humana de Muybridge destacan indudablemente la sensualidad del cuerpo masculino en ocasiones y femenino en la mayoría de los casos. No se trata esta vez de una estrategia para





mostrar cuerpos desnudos bajo la excusa de la ciencia o del arte, como vimos en el caso de *¡Mujer, tú eres la belleza!* y en innumerables films de los primeros años del cine. Es indiscutible el afán cientificista que anima a Muybridge y a Marey. No obstante, el erotismo desborda en cada uno de los fotogramas, como si la ciencia no pudiera hacer otra cosa que rendirse frente a la belleza de esos cuerpos tan preciosamente elegidos que ejecutan cuidados y armónicos movimientos, cargados de sugerencias y provocaciones subrayadas aún más por la inquietante desnudez.

Sin lugar a dudas se trata de las primeras películas eróticas jamás realizadas. Parece difícil de creer que el eximio fotógrafo que era Muybridge no advirtiera la dimensión sensual que podían alcanzar sus producciones, con nombres como "Mujer subiendo una escalera", "Mujer alimentando a un perro", "Mujer desvistiéndose" o "Mujer saltando a la soga", por mencionar solo unos pocos ejemplos.

En la introducción de su libro *The Human Figure in Motion*, de 1887, Muybridge cuenta sin nombres propios quiénes son los protagonistas de los films. En el caso de los modelos masculinos, la gran mayoría eran destacados deportistas, todos ellos estudiantes y graduados de la Universidad de Pennsylvania, incluidos el profesor de cultura física, el campeón de velocidad, el de salto en alto, y entrenadores de boxeo. Mientras que en el caso de las modelos femeninas, señala, la gran mayoría eran "*artists' models*", y una de ellas "*première danseuse*" de uno de los teatros de Filadelfia.

El destino de las figuras no solo era el análisis científico, sino que debían ser útiles para los artistas. Muybridge esperaba que un estudio de estas características, que, a diferencia de las fotos fijas, dejaba ver su evolución desde el comienzo hasta el final y a la vez permitía descomponer el movimiento en cada una de sus fases, brindaría al artista una apreciación exacta de cada uno de sus detalles, de tal manera que podría darle a su obra expresiones justas y verdaderas.

En las imágenes de Muybridge habita la pulsión y el deseo que provocan hombres y mujeres desnudos en poses sensuales y ligeramente provocativas. Por primera vez, los hombres veían figuras humanas animadas y estas se presentaban como dios las trajo al mundo. El efecto no pudo ser más cautivante.

En este campo entre ciencia y erotismo ya planteado desde los comienzos, de hecho desde antes de que el cine fuera cine, se moverá durante los primeros treinta años el cine de carácter erótico. La enseñanza, involuntaria, de Muybridge resultó decisiva, y bajo el amparo de la ciencia y luego de la moral las empresas se dedicarán durante mucho tiempo a imprimir miles y miles de metros de nitrato repletos de mujeres y hombres desnudos. En efecto, algo de Muybridge habita en *Afrodita*, de Moglia Barth, o en *¡Mujer, tú eres la belleza!,* de Soprani, la misma fascinación por los cuerpos desnudos, el mismo afán por mostrar antes que por sugerir. El erotismo en favor de la ciencia, en un caso; en favor del arte, en el otro.

Mientras, por otros canales, circulaban los films que brindaban desnudez, erotismo y pornografía sin necesidad de justificarse, pero limitados hasta entonces a la esfera de lo privado.

Notas

[1] Fernando Martín Peña, *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Biblos-Osde, 2012, p. 38.

[2] La cita fue tomada de Fernando Martín Peña, "El extraño caso de un film perdido", en *El país cultural*, http://historico.elpais.com.uy/Suple/Cultural/09/05/29/cultural_419416.asp. También debería consultarse el excelente *Cien años de cine argentino*.

[3] *Op. cit.*

[4] Cabe señalar que *Afrodita* volvió a exhibirse en una sala porteña –MALBA– el 20 de agosto de 2009.

[5] Revista *Del Exhibidor*, septiembre de 1928 y AA. VV., *Reportaje al cine argentino, los pioneros del sonoro,* Buenos Aires, Crea, 1968.

[6] Citado en Fernando Martín Peña, *op. cit.*, p. 37. Toda la información y los fotogramas de este film que forman parte de la muestra han sido generosamente brindados por Fernando Martín Peña.

[7] Peña descubrió que Pola, protagonista de *Afrodita*, fue la modelo contratada por Soprani para sus espectáculos en vivo.

[8] Revista *Excelsior*, núm. 700, 12 de agosto 1927.

[9] *Excelsior*, núm. 693, 24 de junio de 1927.

[10] Natalia Moret, Suplemento *Radar,* diario *Página/12*, 5 de diciembre de 2009.

[11] Al respecto puede consultarse, Dave Thompson, *Black and White and Blue, Adult Cinema from the Victorian Age to the VCR*, Canadá, ECW Press, 2007.

[12] Eadweard Muybridge, *The Human Figure in Motion*, Londres, Chapman y Hall, 1907.

EL SUCESO DEL DIA

30 FUNCIONES continuadas en el CINE MODERNO

8 en el TEATRO MARCONI

EL FLAGELO DE LA HUMANIDAD

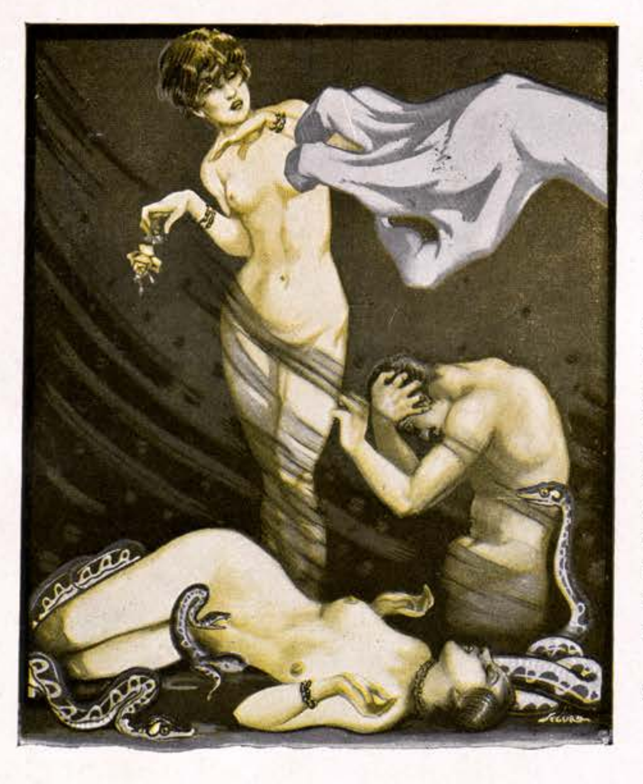
Donde aparece reflejada, en todos sus aspectos, una de las más terribles enfermedades que azotan a todos los pueblos del orbe.

UNA

PELÍCULA

DE

BOLETERIA



La programación inmediata de

EL FLAGELO DE LA HUMANIDAD

conviene a los intereses de su público y de su empresa, y en consecuencia le ofrecemos esa notable producción, estando seguros que con ello le brindamos la oportunidad de realizar, conjuntamente con un buen negocio una hermosa obra de cultura y profilaxis social.

Un alto interés social aconseja la difusión entre el público de los medios preventivos y defensivos de la sífilis, y es por eso que la exhibición de la película que le ofrecemos está llamada a ser acogida con apasionante curiosidad ya que ella constituye la lección más patética que pueda presenciarse sobre el modo de evitar esa enfermedad que tiene para los humanos todo el espantoso horror de un castigo bíblico.

Exclusividad:

THAIS PROGRAMA

LAVALLE 754 - Buenos Aires

Los tangos prostibularios o la “erotomanía” como mito de origen

MARINA CAÑARDO

La historiografía sobre el tango coincide mayoritariamente en que se trata de una música fruto de la mezcla de culturas propiciada por las inmigraciones de fines del siglo XIX arribadas a ambas márgenes del Río de la Plata (Buenos Aires y Montevideo). Es así que muchos sostienen que, como en el sainete de Vacarezza, su "cuna fue un conventillo" donde el violín de un italiano podía naturalmente encontrarse con el bandoneón traído por algún alemán. Son innegables para la mayoría de los estudiosos los aportes que el tango recibió de la habanera, la milonga campera y de algo llamado "tango español" que se asemejaba a la música de las zarzuela y que circulaba también por estas tierras. Algunos autores reclaman más recientemente un lugar entre las "fuentes inspiradoras" del tango para las músicas de origen africano (la incidencia estaría a nivel de ciertos ritmos o de la coreografía, no de los instrumentos ya que en el tango no se usan las percusiones características en esas otras músicas).

Si sus "ascendencias musicales" parecen bastante dilucidadas a esta altura, el lugar y momento en que alguien tocó, bailó o cantó el primer tango permanece enigmático. No han faltado los finlandeses que lo reclaman como propio y lo creen llegado a Buenos Aires por algún marinero de esas remotas latitudes a fines del siglo XIX. O los que afirman que era una música instrumental que se bailaba para amenizar la espera en los prostíbulos superpoblados de Buenos Aires para esa misma época. Lo único indiscutido es que el tango no ha podido sustraerse a esa pulsión humana que parece ineludible: la de buscar el origen de todas las cosas. La reclama como legítima Jorge Luis Borges en "Ascendencias del tango" al afirmar: "El tango es la realización argentina más divulgada, la que con insolencia ha prodigado el nombre argentino sobre el haz de la tierra. Es evidente que debemos averiguar sus orígenes y prescribirle una genealogía donde no falten ni la endiosadora leyenda ni la verdad segura".[1]

Existe abundante literatura sobre el origen prostibulario del género. Muchas de las objeciones al tango de los comienzos se hacen eco de ese tipo de imagen y lo consideran un baile de dudosa moral. Así por ejemplo, el diplomático y escritor argentino Enrique Larreta explicaba a un diario francés que esa danza de moda entre los parisinos era bailada en la Argentina sólo en los "malos lugares" y que era en rigor "más un aperitivo sensual que una danza".[2] Leopoldo Lugones fue uno de los más célebres detractores del tango a comienzos del siglo XX. De Lugones suele citarse la definición del tango como "reptil de lupanar".[3] El párrafo en que se acusa al tango de inmoral resulta de la comparación con la danza y la música del gaucho, algo que probablemente hoy llamaríamos "folklore". La afirmación estaba incluida en una conferencia pronunciada en 1913 que luego fue publicada en el libro *El payador* junto con las otras ponencias de la misma serie. El contexto de la polémica y celebérrima definición del tango realizada por Lugones era el siguiente donde los argumentos morales y la cuestión de la definición del ser nacional se entremezclaban:

> Pero, sea lo que fuere, si por la música puede apreciarse el espíritu de un pueblo; si ella es, como creo, la revelación más genuina de su carácter, el gaucho queda ahí manifiesto. El brío elegante de esas composiciones, de gracia ligera, su delicadeza sentimental, definen lo que hoy existe de música criolla, anticipando lo que existirá mañana. En aquella estructura, de suyo alada, está el secreto de su destino superior, no en las contorsiones del tango, ese reptil de lupanar, tan injustamente llamado argentino en los momentos de su boga desvergonzada. El predominio potente del ritmo en nuestras danzas, es, lo repito, una condición viril que lleva consigo la aptitud vital del engendro. La desunión corporal de la pareja, resulta posible y gallarda gracias al ritmo que así gobierna la pantomima, en vez de ser su rufián, como sucede con la "música" del tango destinada solamente a acompasar el meneo provocativo, las reticencias equívocas del abrazo cuya estrechez exige la danza, así definida bajo su verdadero carácter.[4]

Otro testimonio de la resistencia que podía generar el tango a comienzos del siglo XX, puede encontrarse en el ensayo titulado *El tango en su etapa de música prohibida*. Su autor es el escritor José Sebastián Tallón, famoso por su producción de poemas infantiles. Testigo directo de la época, Tallón aporta su particular mirada sobre los primeros años del género

en un libro de apenas sesenta páginas publicado póstumamente en 1959. Signado por su propia subjetividad y a través del prisma de sus recuerdos, nos ofrece una descripción pormenorizada de los ambientes y el modo de vida de ciertos personajes asociados al tango de los "bajos fondos". Reseña de esa forma los ámbitos de circulación de ese primer tango "prohibido" en lugares como la Boca que define como "barrio de multitudes ebrias y lupanares".[5] Entre los personajes tangueros mencionados por Tallón destaca "El Cívico" cuya "profesión consistía en la explotación de su mujer, "La Moreira", y en la pesca y tráfico comercial, al contado, de pupilas nuevas".[6] "El Cívico" era ese tipo de persona que solía denominarse "canfinfle" (proxeneta) y que Tallón define como"profesional de la libido". El autor explica que cuando se estaba frente a uno de esos individuos "A distancia se percibía su olor a casa pública, a degeneración mental, a heredero alcohólico, a **erotomanía**".[7] Tallón continúa como si de una conclusión lógica se tratara: "El hombre del tango y no el tango era lo que rechazaba el pundonor nacional".[8]

Sin embargo, el propio Tallón reconoce que existía en el mismo momento otro tango, o mejor dicho, otros cultores del tango. Bajo la designación de "tango de las hermanas", Tallón defiende aquel otro tango bailado en las casas "de familia" donde siempre había un hermano que debía "celar a dos o tres hermanas casaderas, o ya ennoviadas".[9] Argumenta en ese sentido que "hubo paralelamente a la del compadraje, otra realidad de los hogares del pueblo. A un mismo tiempo, y sin conexiones entre sí, existieron a mi juicio el tango coreográfico lascivo del compadrito y el tango llano de las masas populares. El tango argentino no tuvo, sino en las formas exageradas de bailarse, la bajeza turbadora que se da como cosa cierta a su origen".[10] Más allá de la valoración ética que hace, Tallón sintetiza de esta manera algo que suena verosímil: que la circulación del tango era amplia incluyendo distintos lugares de sociabilidad (desde los prostíbulos a los salones de los "hogares del pueblo"). Pero que cuando se producían ciertas "formas exageradas de bailarse", el imaginario social confinaba al tango a aquello que creía su origen "bajo" (tanto en el sentido moral como social).

Las hipótesis sobre el origen prostibulario del tango se sustentan además en ciertas piezas antiguas que a pesar de ser instrumentales sugieren el ambiente picaresco y desenfadado de los burdeles a través de los nombres que le dieron sus autores. Comúnmente llamados "tangos prostibularios", estas obras se caracterizan por tener títulos plenos de doble sentido como: *Afeitate el 7 que el 8 es fiesta* (Antonio Lagomarsino), *Empujá que se va a abrir* (Vicente La Salvia), *Tocámelo que me gusta* (Prudencio Muñoz), *Qué polvo con tanto viento* (Pedro M. Quijano), *Hacele el rulo a la vieja* (Ernesto Zoboli), *Sacudime la persiana* (Vicente Loduca), *Manyá que queso pa una vidriera* (Eugenio Tulasne), *La c...ara de la l...una* (Manuel Campoamor) o *Metele bomba al Primus* (José Arturo Severino). El más célebre de todos es sin dudas *El choclo* de Ángel Villoldo que lejos de ser el elogio del cereal americano por excelencia parece más bien haber aludido originalmente al órgano genital masculino. De los últimos cuatro tangos mencionados, se incluyen las partituras en la presente muestra. Como se observa, las portadas estaban ilustradas con mucho esmero reforzando en ciertos casos el doble sentido aludido en el título.

De la autoría de Ángel Villoldo son también conocidos otros tangos y otras milongas cuyas letras siguen en esta misma línea "picante". Algunas refieren al acto sexual, los órganos genitales y el ambiente prostibulario de manera tan soez que a más de cien años seguirían sonrojando a muchos de los lectores de este catálogo. Villoldo fue de los primeros en grabar tangos a comienzos del siglo XX –en la misma época que lo hicieron Alfredo Gobbi y Flora Rodríguez de Gobbi– y no faltaron entre las canciones y recitados algunos de tono subido. En la presente muestra, se han seleccionado algunas grabaciones antiguas que pueden escucharse en sala. Las mismas dan una idea de cómo sonaban esos registros realizados en Buenos Aires gracias a estudios portátiles (lo que por entonces se consideraba "portátil") o en estudios consolidados fuera de la Argentina en ciudades como Camdem o París. A los menos pudorosos tal vez les interese aventurarse en internet a buscar las letras –por demás explícitas– de dos registros realizados por Villoldo que llevan por títulos *La historia de Baldomero* y *Tango del Paseo de Julio*.

Otro ejemplo de ese tipo de letras picarescas pueden encontrarse en *El tango de Bartolo* cuya grabación de 1905 es de las más antiguas de las que se tenga noticias para un tango. Se trata del registro realizado en París por el payador Diego Munilla quien habría viajado especialmente para hacer grabaciones en esa ciudad francesa. Según una práctica habitual en la época, los discos resultantes fueron posteriormente vendidos en Argentina y otros países hispanohablantes. En el caso de





este registro en particular, la empresa *Gramophone* fue la que lo publicó primero y la *Victor* fue la encargada de comercializar una segunda edición de esos discos simples (es decir de una sola faz) cuya etiqueta puede verse reproducida a continuación.

La transcripción de las dos primeras estrofas de ese tango dan una idea del tono de la letra: "Bartolo tenía una flauta/ con un agujerito solo/ y la mamá le decía/ 'toca la flauta, Bartolo'./ Bartolito es un demonio dicen todos/ a su flauta no la deja nunca en paz/ si un segundo le faltaba se moría/ mas la flauta se le empieza ya a gastar".

Es muy probable que la letra resulte conocida con alguna variante por todo aquel que la lea incluso a más de un siglo de ser grabada. Lo cierto es que muchos de estos tangos o milongas –con autor o anónimos– evocaban tópicos que eran muy populares y que trascendían por mucho al género. Eso puede corroborarse leyendo la compilación realizada por el investigador alemán Robert Lehmann-Nitsche y publicada en Alemania en 1923 dentro de la colección titulada *Obras para el estudio de la Antrhropophyteia: anuarios para pesquisas folkóricas e investigaciones de la historia del desarrollo de la moral sexual*. La reedición en español de esa obra en 1981 llevaba por título *Textos eróticos del Río de la Plata. Ensayo lingüístico sobre textos sicalípticos de las regiones del Plata en español popular y lunfardo recogidos, clasificados y analizados por el autor*. Los textos allí compilados habían sido relevados en distintas partes de la Argentina y tenían en común el hecho de pertenecer a la tradición oral y poseer

ese tono pícaro o directamente "sicalíptico" como sugiere el título es decir "erótico, sensual, libidinoso" según la definición del vocablo en el diccionario. La lectura de la antología de Lehmann-Nitsche resulta una prueba contundente de que el desenfado de aquellos tangos denominados "prostibularios" era compartido por mucha de la literatura de tradición oral que circulaba por toda la Argentina para la misma época.

Los tangos mencionados aquí tanto como la idea del origen prostibulario del género participan sin duda de los imaginarios eróticos de fines del siglo XIX a los que alude la presente muestra. Se constituye de esa forma, una representación del tango que lo acerca a los cuadros, esculturas, daguerrotipos y películas exhibidas en esta misma exposición. El ideal del tango como erótico y exótico –vigente aún en muchas partes del mundo– parece justificarse en ese origen que, como diría Borges, resulta imprescindible tener en consideración aunque pueda estar más cerca de "la endiosada leyenda" que de "la verdad segura"...

La autora agradece muy especialmente a Inés Carafí, Julio Schvartzman y Coriún Aharonián por la información y los materiales aportados.



Notas

[1] "Ascendencias del tango", *Martín Fierro*, año IV, núm. 37, 20 de enero de 1927, p. 296.
[2] "Le tango et la presse", *Guide général de lectures*, enero de 1914, p. 70.
[3] Leopoldo Lugones, *El payador*, Buenos Aires, Otero, 1916.
[4] *Ibidem*, p. 117.
[5] José Sebastián Tallón, *El tango en su etapa prohibida*, Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino, 1959, p. 53.
[6] *Ibidem*, pp. 36 y 37.
[7] *Ibidem*, pp. 32 y 33. El destacado es mío.
[8] *Ibidem*, p. 33.
[9] *Ibidem*, p. 73.
[10] *Ibidem*, p. 28.





Bibliografía

Carretero, Andrés: *Tango, testigo social*, Buenos Aires, Continente, 1999.
Ferrer, Horacio: *El tango: su historia y evolución*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1999 [1960].
García Jiménez, Francisco: *El tango: historia de medio siglo 1880-1930*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
Lamas, Hugo y Enrique Binda: *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*, Buenos Aires, Abrazos, 2008.
Lehmann-Nitsche, Robert: *Textos eróticos del Río de la Plata. Ensayo lingüístico sobre textos sicalípticos de las regiones del Plata en español popular y lunfardo recogidos, clasificados y analizados por el autor*, Buenos Aires, Librería Clásica, 1981 [1923].
Lugones, Leopoldo: *El payador*, Buenos Aires, Otero, 1916.
Novati, Jorge (ed.): *Antología del tango rioplatense. Volumen 1: Desde sus comienzos hasta 1920,* Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1980.
Pujol, Sergio: *Historia del baile de la milonga a la disco*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
Savigliano, Marta: *Tango and the Political Economy of Passion*, Boulder, Westview, 1995.
Tallón, José Sebastián: *El tango en su etapa prohibida*, Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino, 1959.
Varela, Gustavo: *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

Erotismo y la cultura afectiva de las clases populares en el Río de La Plata, 1880-1930

MIRTA ZAIDA LOBATO

En 1888 circulaba en Buenos Aires un folleto titulado *Pimienta en grano*, del editor José Bosch. Impreso en papel barato, la tapa insinuaba su contenido con un sugerente dibujo.[1] Tenía una mujer que ofrecía su cuerpo desnudo, estaba rodeada de flores y en su parte inferior podía verse a Cupido, con su arco y sus flechas. El interior del folleto tenía mensajes más explícitos. En una de sus páginas, una joven como si fuera la misma representación de Venus mostraba sus pechos. La imagen estaba acompañada de las siguientes palabras:

> Papitas tiernas y sabrosas
> que dejan pasar el susto,
> papitas que le dais gusto
> al miembro sin gran dolor.

En las páginas sucesivas de este folleto, las figuras femeninas se repetían y las palabras picantes le daban el tono festivo. Palabras "picantes" circulaban por diversas localidades de la provincia de Buenos Aires como La Plata, Berisso y Ensenada, lo que constituyen claros indicios de las numerosas expresiones y versos relacionados con el erotismo y la sexualidad entre las clases populares. Uno de esos versos decía:

> "Sos un infame, Manuel"
> dijo la chica llorosa;
> no vengas con dramas, Rosa,
> no te asienta el papel;
> verás cómo disfrutamos
> la vida cual se merece
> y cuando el cuerpo apetece,
> al punto al cuerpo le damos.

Cuerpo, apetito sexual, deseos son los tópicos de numerosas historias "subidas de tono" editadas por diferentes recopiladores de cuentos y versos que circulaban entre las clases populares. Muchos de ellos se contaban en los espacios fabriles de Berisso y Ensenada, de donde provienen algunos de los textos publicados por el antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche en 1923.

En las provincias litorales y en las del noroeste argentino, glosas tradicionales, amorosas y "licenciosas" fueron coleccionadas en numerosos cancioneros populares como los de Jorge Furt, Carlos B. Quiroga, Juan Draghi, Orestes Di Lullo y Juan Alfonso Carrizo.[2] En esos textos se introduce la voz de las clases populares como un modo de encontrar y preservar las "fuentes" de la cultura argentina y de sus raíces hispanas,[3] pero son indicios también de una extendida cultura "picaresca".

Las mujeres y hombres del mundo rural entregaban sus voces a los recopiladores, quienes las analizaban, las comparaban con las que circulaban en otros países americanos y en España. Por ejemplo, en Sañogasta, un pueblo riojano de ranchos dispersos, doña Eulogia Avayay, conocida como la "coronela" por sus amoríos con un jefe militar, y su hermano recordaron estos versos con un tema privilegiado: el amor.

Vuela, papel venturoso,
a las manos que te mando,
si no te reciben bien,
volvete, papel, volando…

…………………………

Toma este puñal punzante,
dame una muerte afligida,
que yo, muriendo en tus brazos,
con gusto pierdo la vida.[4]

En este texto examino someramente aspectos fragmentarios del comportamiento amoroso, de los sentimientos y emociones sexuales y eróticas y sus representaciones, sean ellas visuales o textuales. El escenario es el de un mundo cultural transformado al finalizar el siglo XIX y en el comienzo del XX por la emergencia y difusión de publicaciones que contribuyeron a configurar una cultura popular y masiva.

Textos eróticos del Río de la Plata

Hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX, circuló en ciudades como Buenos Aires, Rosario y Montevideo una enorme cantidad de publicaciones de carácter erótico, a veces cercano a lo pornográfico, que se encuentran conservadas bajo el nombre de Biblioteca Criolla y Biblioteca Rosarina en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Esos folletos, que se editaban y vendían por miles, eran leídos por las clases populares directamente o a través de la lectura de otras personas. El consumo de los textos y de sus imágenes era a partir de leerlos (verlos) o de oírlos.

El antropólogo Robert Lehmann-Nitsche los recogió durante su estadía en la ciudad de La Plata. También recopiló materiales para analizar lo que en la época llamó el "instinto humano primitivo de carácter sexual", que publicó en 1923 bajo el título de *Textos eróticos del Río de la Plata en español popular y lunfardo*.[5] Utilizó el seudónimo de Víctor Borde para evitar que lo identificaran con una investigación que podía considerarse poco seria.[6] Los folletos, la recopilación de textos eróticos y los "cuentos y desvergüenzas del Río de la Plata" configuran un verdadero catálogo del lenguaje erótico y prostibulario de la época. Esta biblioteca incluye una extensa variedad de géneros que expresan, por otra parte, a una amplia pluralidad de actores, prácticas y representaciones, tal como han señalado Miguel García y Gloria Chicote.[7]

Los folletos a los que me refiero se situaban históricamente en un contexto de transformaciones culturales que fueron generando nuevas sensibilidades, entre las que figuran la de los placeres sexuales y el erotismo expresados de un modo más abierto, menos constreñido –podría decirse– a ciertos valores asociados con una moral tradicional.

Los folletos no solo expresaban con palabras el deseo de goce. En ellos el cuerpo estaba siempre presente con sus zonas erógenas, con la pose insinuante, con la desnudez femenina. No eran solo dibujos, cuya reproducción en las publicaciones era relativamente más fácil en términos técnicos, sino también fotografías. Ellas colocaban en foco cuerpos que seducían y podían ser seducidos. Como he señalado al inicio, las imágenes, incluso las fotográficas, aunque estuvieran pobremente reproducidas, alimentaban los deseos de los múltiples lectores a los cuales llegaban los folletos.

Las palabras y las poses ayudaban a imaginar los deseos y placeres ya no solo de los varones ("el gusto del miembro"), sino también de las mujeres. Y en este punto, la idea del placer femenino se aleja de las habituales imágenes de sufrimiento y recato de las mujeres que trabajan y que la literatura obrera, pero no solo ella, diseminaba.

El lenguaje de los gestos

"La seducción nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio, nunca del orden de la energía sino del signo y del ritual", escribe Jean Baudrillard en su ensayo sobre la seducción.[8] Me interesa destacar la dupla signo/ritual presente en textos e imágenes. En la literatura rioplatense de circulación masiva, ambos elementos aparecen fuertemente entrelazados en textos que enseñan a los lectores el lenguaje del mate, de las flores, de las cortinas. Son ayudas para establecer una comunicación amorosa de aceptación, aunque muchas veces sean utilizadas también para expresar rechazo.

Los folletos que analizo están englobados bajo el título "Biblioteca Criolla". Con esa expresión se designa un conjunto de textos de circulación masiva del período 1880-1920, que aluden a temas y formas literarias propias del género gauchesco como la literatura moreirista, la de payadores, de las colectividades inmigrantes, así como de temática erótico-burlesca.[9]

La emergencia y consolidación de una literatura de gauchos tiene varias modulaciones y lugares de enunciación, desde la literatura hasta los folletos y desde la pintura hasta la fotografía. La imagen de seducción de la mujer criolla ocupa un lugar central en pintura, en fotografías, en postales y en literatura. Casi siempre aparecen elementos que se repiten, como gauchos reunidos alrededor del asado, tomando mate, con la presencia de un cantor y su guitarra.







Portada e interior de *Pimienta en grano*, José Bosch editor, Buenos Aires, 1888

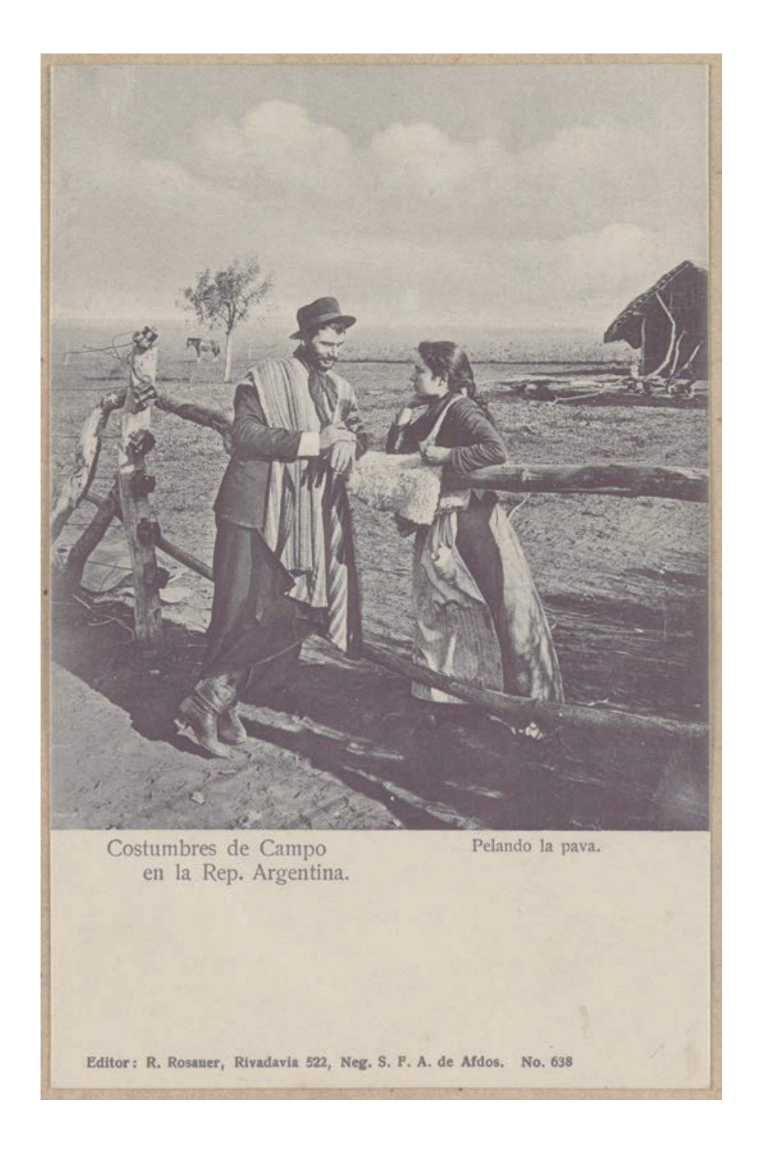
La mujer está siempre dispuesta a servir (y a seducir) con un mate en la mano. El tema de la seducción a través del lenguaje del mate ocupa un lugar importante como signo y ritual. Brindar un mate muy caliente era un claro indicio de la pasión que despertaba la persona a la que se lo ofrecía:

Tú no sabes ni sospechas
lo grande de mi pasión,
pero solo para ti
ha de ser mi corazón.

Ofrecer un mate de leche era más desenfadado todavía, ya que implicaba una clara disposición femenina a entregarse a la satisfacción del deseo erótico:

Suspiro por el día
en que al fin seré tuya.

En algunas postales el acto de entregar el mate aparece con la expresión "calentando la pava". En otra imagen se observa una pareja de criollos que conversa animadamente en una tranquera y que lleva como epígrafe

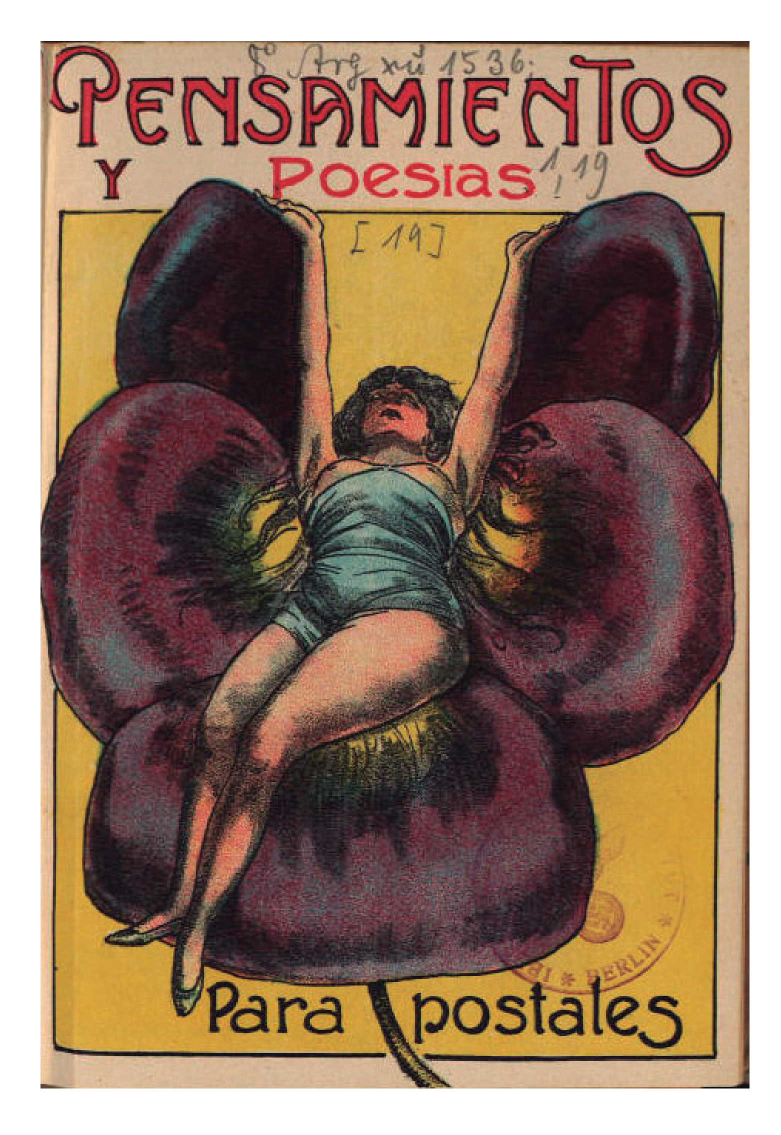




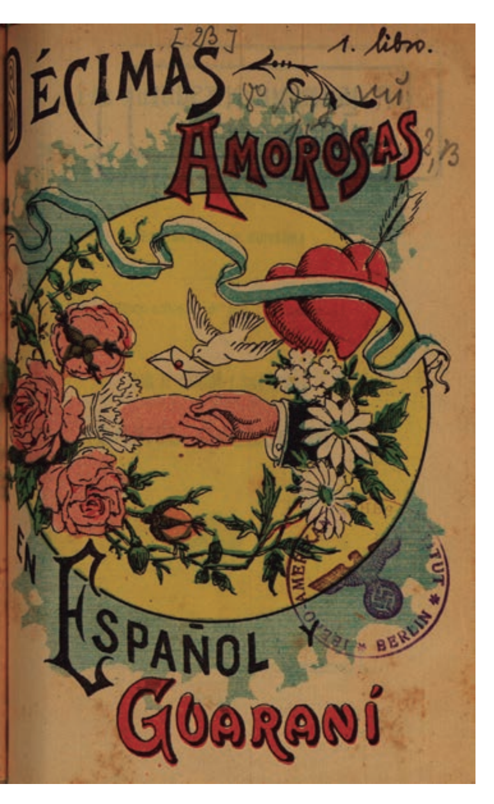
la frase "pelando la pava". Ambas expresiones refieren al coqueteo, a la seducción y al juego amoroso previo al acto sexual. Aluden al esfuerzo que realiza una persona para conquistar a la otra sea con la palabra, la mirada o una caricia.

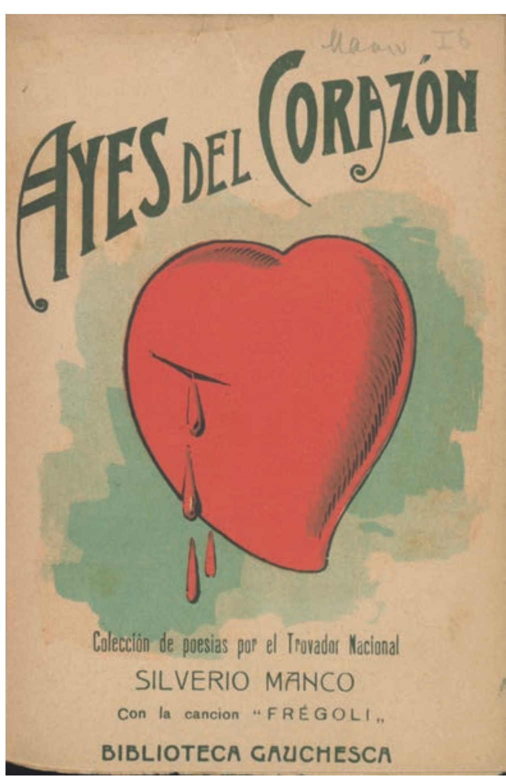
El lenguaje del amor

El tema del amor está presente en numerosos folletos cuyos títulos son, entre otros muchos: *Los mártires del amor* (1914), *Amor perdido* (1900), *Novios y novias* (1899), *El verdadero libro de los enamorados con cartas en prosa y verso para novios y novias* (1898), *Ardorosas poesías* (1894). Eran textos que conformaron una pedagogía de los afectos, pues enseñaban a conseguir novia y esposa, a expresar sentimientos filiales, a escribir una carta amorosa, a dirigirse a los patrones. Ellos pueden leerse como signos de la experiencia emocional de las clases populares y como una faceta de la cultura popular.[10] Eran producciones culturales destinadas a las clases populares y constituyen uno de los basamentos narrativos que permiten unir de manera creciente consumo y emociones. Sus lectores y lectoras se encontraban entre los miles de trabajadores criollos y extranjeros de las ciudades grandes y pequeñas y, probablemente, su impacto se extendía a las zonas rurales adyacentes.











Otros textos como "Los amores de un cochero con la mucama María", "Los amores de un lechero con Nicolasa la rubia", "Ayes del corazón", "Amores de Giacumina", "Amores de un fraile con una sirvienta", "Los amores de un changador", "Los amores de un gallego con una napolitana", "Los amores de un vigilante" o "Décimas amorosas en español y guaraní" también formaban parte de un código narrativo relacionado con el amor romántico cuyos receptores pertenecían a las clases populares.

En un reciente estudio sobre el amor y las contradicciones culturales en el capitalismo, se sostiene que desde principios del siglo XX hay una fusión progresiva entre consumo y emociones románticas.[11] Las publicaciones masivas (novelas, folletos, revistas), la publicidad y el cine, las canciones, los manuales, los libros de autoayuda y los consejos publicados en revistas –narraciones e imágenes, en suma– son los soportes culturales de las emociones.

En una sociedad que se transformaba vertiginosamente, en la que inmigrantes y nativos vivían tiempos de cambio que generaban incertidumbre e inseguridades, los folletos enseñaban expresiones y conductas que hacían posible la comunicación amorosa. Un joven podía decirle a una costurera que el fuego del amor lo consumía ("Tengo, niña, por ti el alma en un *hilo*… Por ti vivo penando y me aniquilo") y que temía no ser correspondido.[12] En el folleto *Nuevo correo del amor*, su autor se presentaba como el secretario de los amantes; con esa función enseñaba a escribir cartas familiares y cartas amorosas.

Por mano propia, porque habían aprendido a escribir, o con la ayuda de otra persona, el criollo del campo y de la ciudad, el inmigrante italiano, ucraniano, polaco, la costurera, la obrera y la mucama, el cochero y el verdulero escribían cartas, mandaban un breve mensaje en una fotografía o en una tarjeta postal para expresar sus afectos.

Los folletos que examino en este texto enseñaban a escribir para resolver cuestiones relacionadas con los vínculos emocionales (amor, pasión, odio, tristeza, temor, venganza) en los marcos de las nuevas situaciones generadas en la región. Tienen declaraciones de amor para los varones, respuestas de algunas señoritas, cartas

donde quedan al descubierto los celos.[13] Expresiones que sirven para que un nativo le declare su amor a una extranjera o un criollo a su china. Además de diversas manifestaciones para expresar cariño a los padres. En la práctica, los modelos se mezclaban. Así, podían utilizarse versos más o menos pasionales para expresar amor filial.

El amor heterosexual tenía un lugar privilegiado, era la expresión de un amor puro y noble, como se dice en uno de los modelos, y aunque a veces se utilizaban metáforas religiosas (amor divino), ellas circulaban en un contexto de creciente secularización, incluso de una manifiesta separación entre Iglesia y Estado. El amor se humanizaba y la unión de un hombre y una mujer, la realización del matrimonio, llevaba a la verdadera felicidad. En muchos casos el amor era "vida", tan necesario como "el mismo oxígeno".

Los modelos de cartas eran funcionales. En un país de inmigración la nacionalidad de quien estaba escribiendo podía ir mutando; entonces, en lugar de la palabra en español, podía aparecer el italiano, ruso, árabe, alemán, francés. Lo importante era poder decir "te quiero". Además, los folletos que enseñaban a escribir cartas de amor o de salutación –ya que se encuentran modelos para ser enviados por una sirvienta a sus patrones, por el frutero a sus clientas, por el soldado al jefe, por un gaucho a su china– pensaban en lectores masculinos y femeninos, y en diferentes situaciones y posiciones de clase. La construcción de la feminidad iba de la mano de la masculinidad, y la educación afectiva y emocional de las clases populares en un contexto de agudas transformaciones buscaba allanar los caminos para la comunicación amorosa, así como crear modelos aceptables de comportamientos.

Estos textos eran formadores de códigos afectivos que contribuyeron tanto a construir estereotipos a partir de una retórica amorosa como ofrecieron a los miembros de una comunidad situaciones típicas que les permitían procesar las situaciones conflictivas que estaban viviendo. Cuando a través de los folletos se enseñaba a personas de diferentes géneros, edades, orígenes sociales y étnicos a escribir una carta, mandar una postal, entender el lenguaje de las flores, descifrar el lenguaje del mate o del pañuelo, se ayudaba a los individuos a organizar sus vínculos, y también se delineaba un conjunto de normas y formas de actuar deseables para hombres y mujeres, nativos o extranjeros.

Notas

[1] *Pimienta en grano: por un bisturí cómico y festivo,* Buenos Aires, José Bosch editor, 1888.
[2] Pueden consultarse, de Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de Salta,* Buenos Aires, Baiocco, 1933; *Cancionero popular de Jujuy,* Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1935; y *Cancionero popular de La Rioja,* Buenos Aires, Baiocco, 1942; Jorge Furt, *Cancionero popular rioplatense. Lírica gauchesca,* 2 tomos, Buenos Aires, Coni, 1923; y Oreste Di Lullo, *El cancionero popular de Santiago del Estero,* Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1940.
[3] Andrea Alejandra Bocco, "Tensiones entre proyectos intelectuales, políticas estatales y emergencia de las masas en los cancioneros populares", *Anclajes,* XIII, diciembre de 2009, pp. 27-40.
[4] Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de La Rioja,* Buenos Aires, A, Baiocco y Cía, 1942, pp. 139 y 145.
[5] Robert Lehmann-Nitsche, *Textos eróticos del Río de la Plata*, Buenos Aires, Librería Clásica, 1981 [1923].
[6] Pablo Perazzi, "Cartografías corporales: las pesquisas antropológicas del doctor Roberto Lehmann-Nitsche, Buenos Aires: 1897-1908", en *Cuadernos de Antropología Social,* núm. 29, 2009, pp. 121-134.
[7] Miguel A. García y Gloria Chicote, *Voces de tinta*, Estudio preliminar y antología comentada de *Folklore Argentino* (1905) de Robert Lehmann- Nitsche, La Plata, Edulp, 2008, p. 11.
[8] Jean Baudrillard, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 13.
[9] Alejandra Laera, *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentina de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, Tierra firme-Fondo de Cultura Económica, 2003.
[10] Esta sección se basa en Mirta Zaida Lobato, "Te amo, te odio, te quiero: una aproximación a la cultura afectiva de las clases populares en el Río de la Plata, 1880-1930", en Gloria B. Chicote y Bárbara Göbel (eds.), *Ideas viajeras y sus objetos: el intercambio científico entre Alemania y América Austral,* Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2011, pp. 339-349.
[11] Eva Illouz, *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo,* España, Katz, 2009, p. 15.
[12] *El verdadero libro del amor: con el lenguaje de las flores (en verso); cartas, declaraciones, requiebros, dedicatorias y todo lo que constituye el arsenal de Cupido,* Buenos Aires, 1903 y 1906. También en *La loca de amor,* Buenos Aires, Casa Editora de Salvador Matera, *circa* 1905.
[13] Aunque uso este folleto extensamente, expresiones similares se encuentran en *Novios y novias,* por Juan de la Barca, Buenos Aires, 1899; *Novios y novias,* Matera, Buenos Aires, *circa* 1906; *Pensamientos y máximas en prosa y verso para postales,* Salvador Matera Editor, Buenos Aires, 1991; *Versos para postales: año nuevo, casamiento, novios y novias,* Rosario de Santa Fe, Longo y Argento, *circa* 1913; y *Cartas amorosas en verso para novios y novias con el tango "El apache argentino",* Montevideo, 1914.

Algunos aspectos de la técnica original de los artistas del siglo XIX en el MNBA

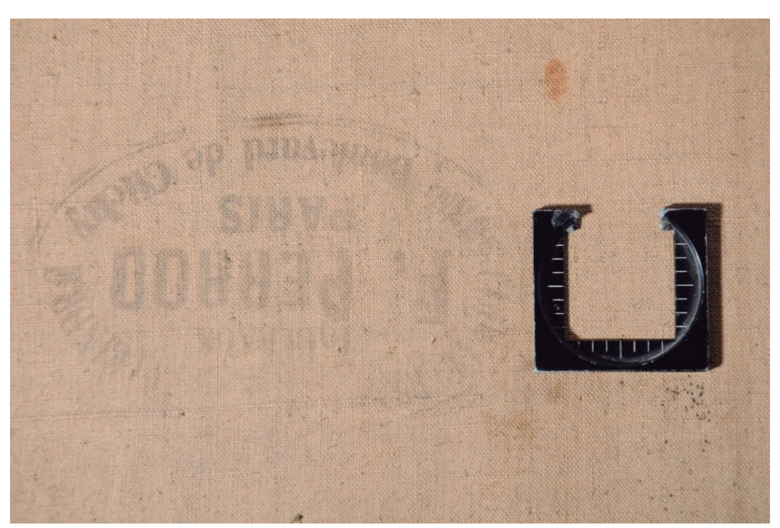
MERCEDES DE LAS CARRERAS

La interesante selección de obras del MNBA para la muestra *La seducción fatal* permitió, al área de Gestión de Colecciones, conservar un grupo de aproximadamente sesenta obras y sus marcos. Se trata en su mayoría de obras de artistas del siglo XIX, cuyas técnicas y materiales son muy variados. En este trabajo, que es el comienzo de una futura investigación, se detallan aspectos técnicos que ilustran una época artística de grandes cambios.

Los artistas del siglo XIX pasaron por un período de dramáticos cambios en la educación y práctica artísticas, por lo que debieron dar respuestas a los nuevos materiales desarrollados por la tecnología. Asimismo, las nuevas tendencias en pintura significaron el quiebre del sistema académico cuyos inflexibles métodos de enseñanza y adhesión a las técnicas tradicionales se pusieron en crisis. Muchos artistas optaron por tomar caminos de innovación tanto en los aspectos formales como en las técnicas utilizadas. Ya en 1876, el crítico Edmond Duranty publicó su opinión sobre las diferentes posiciones entre las prácticas innovadoras y aquellas desgastadas y académicas, la lucha entre el arte tradicional y un nuevo arte.[1] En ese contexto artístico y social ubicamos a varios de los artistas que podemos apreciar en la presente muestra.

El trabajo comenzó con la documentación técnica apoyada en el estudio ocular con distintos tipos de iluminación y el registro fotográfico para la determinación del diagnóstico de cada una de las obras. Si bien las pinturas se encontraban en buen estado de conservación, se hizo necesario realizar tratamientos que variaron desde una limpieza mecánica a procesos estructurales de zurcidos invisibles de roturas de soporte.





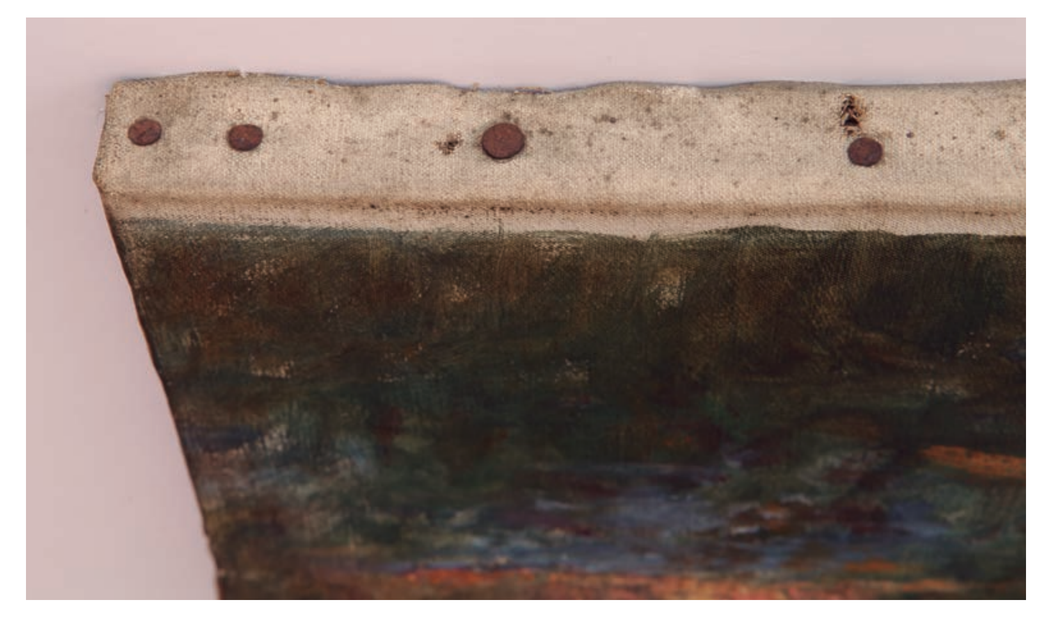


El estudio ocular de las pinturas seleccionadas devela la utilización de diversos materiales nuevos que comenzaban a aparecer en los mercados de Europa. En cuanto a los soportes, observamos la utilización frecuente de tela de fibras de lino, como así también, cartón y tabla de madera. En varios casos pudimos ver con mayor claridad aspectos de la técnica original, por tratarse de obras que no han sido casi intervenidas en el tiempo.

Las telas eran fabricadas por marcas comerciales, las cuales se compraban en rollos o ya tensadas en bastidores de dimensiones variables según la composición a pintar. En algunos reversos de las telas se observan los sellos de las marcas de fábricas de las telas provenientes de París, Francia. El tejido de las telas es tafetán y de una densidad de entre 16 x 18 y 25 x 26 hilos por centímetro cuadrado. Salvo las obras de gran formato, las telas son densas y delgadas.

La necesidad de utilizar materiales livianos, pequeños y fáciles de transportar para pintar al aire libre se pone de manifiesto en este grupo de obras. Es así que encontramos soportes de madera en obras de pequeñas dimensiones, como *Ondina* de J. Swan, , *La fleur du seráil* de B. Constant, y otras medianas como *Joven oriental* de J. Romani y *El rapto* de E. Tito. La calidad de los materiales seleccionados, los procesos de preparación llevados a cabo y las dimensiones son características que colaboraron en la preservación. Dentro del grupo también podemos ver la utilización de cartones como soporte. Aquellos utilizados por S. Rodríguez Etchart en estudio de *Salomé,* son de pequeño formato y ambos están en buen estado.









En cuanto a las bases de preparación, las mismas son blancas o levemente coloreadas, a veces aplicadas en ambos lados de la tela, aunque algo más delgadas por el reverso. Se pueden ver apliacadas en los cantos de los bastidores o sobre la cara anterior únicamente. Los montajes de las telas a los bastidores fueron realizados por medio de tachuelas. Observando algunos montajes, como en el caso de la obra de H. Tanoux, *Diana*, vemos que la base de preparación continúa por los bordes sin pintura y en los cantos no hay agujeros libres sin tachuelas. Deducimos entonces, que la tela fue tensada en el bastidor ya preparada y pintada posteriormente.

Los bastidores son de madera, tienen ensambles de caja y espiga abierta, todos con chaflán interno para evitar la abrasión de la tela causada por el roce con el bastidor y en el reverso para compensar las tensiones. Los ángulos llevan en su mayoría, dos cuñas para el tensado y en algunos casos, una cuña por ángulo, obteniendo una tensión direccionada.

En aquellas obras que fueron enteladas anteriormente, como *Desnudo de pie* de E. Schiaffino, observamos que los bordes de la tela fueron cortados, eliminando toda evidencia del formato original. Esta práctica, hoy abandonada, era un proceso corriente para la fácil adhesión de la tela original a la nueva del entelado. En aquellos casos donde observamos la pintura en los cantos externos del soporte, presumimos que la obra fue pintada en un bastidor provisorio para luego cortarse y tensarse en el definitivo. También vemos obras que han cambiado su montaje original como en el caso de, *Mujer y toro* de A. Roll y *La visión de Fray Martín* de V. Nicolau Cotanda, donde se puede ver los bordes diferentes con o sin pintura y base de preparación y varios agujeros libres sin tachuelas.

A fin de poder analizar las capas pictóricas y composiciones es importante tener en cuenta los cambios estilísticos de la época. La observación y estudio de la naturaleza les permitió a los artistas estimular el desarrollo de las técnicas de pinceladas pictóricas, cuyas características de color y superposición reflejan la búsqueda de efectos de movimiento, luz natural y atmósferas. Es así como, los claroscuros y suaves pasajes de luz a sombra son dejados de lado por un sistema de definición de formas y espacios a través de contrastes y variaciones de color. La carga matérica es entonces, un aspecto característico en el logro de efectos como el movimiento y la profundidad.

El espesor de las pinturas varía según las obras y los efectos que desea expresar cada artista. Se pueden observar capas pictóricas más cargadas en las carnaciones donde las pinceladas suelen superponerse para dar volumen y acercamiento, mientras que en los cabellos y zonas oscuras, suelen ser delgadas. En el caso de *Mujer con espejo*, vemos la búsqueda de profundidad dada por la modificación en la utilización del medio de los colores, lo que ha provocado diferencias de secado observables en las grietas prematuras.





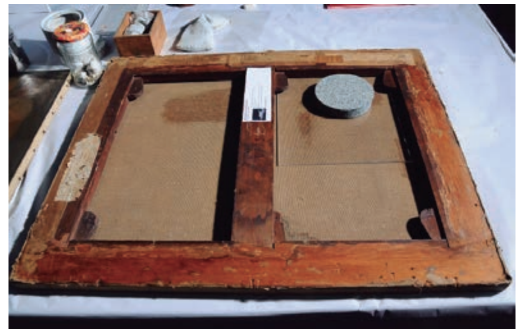
La obra de Alfred Roll, *Mujer y toro*, presenta una capa pictórica de mayor espesor y textura dando un efecto particular de movimiento. En este caso, el artista debió utilizar una tela más gruesa para soportar, en esas dimensiones, el peso de la carga de la pintura.

Las superficies pintadas eran finalmente protegidas con delgadas capas de barniz resinoso, las cuales han sido removidas en las intervenciones anteriores.

Podemos concluir en que la calidad de la técnica original de los artistas de la época es buena y que a pesar de la innovación con los materiales industriales, fueron cuidadosos en sus prácticas. Por tal motivo, el estado material de este grupo de obras es en general bueno, salvo las intervenciones recibidas anteriormente. Los deterioros actuales son fruto de los movimientos propios del museo, alteración de los retoques en el tiempo u oxidación natural de las resinas de los barnices.







[1] Bomford, David, Jo Kirby, J. Leighton y Ashok Roy: *Art in the Making. Impressionism*, Londres, National Gallery, 1990, p. 10.







Bibliografía:

Bomford, David, Jo Kirby, J. Leighton y Ashok Roy: *Art in the Making. Impressionism*, Londres, National Gallery, 1990.
Carlyle, Leslie: *The Artist's Assistant. Oil Painting Instructions Manuals and Handbooks in Britain 1800-1900, with Reference to Selected Eighteenth-Century Sources*, Archetype Publications, Londres, 2001.
Gettens, R. y G. Stout, *Painting Materials*. *A Short Encyclopedia*, Nueva York, Dover, 1966.
Malosetti Costa, Laura et al., *Collivadino. Buenos Aires en construcción*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.



EXPOSICIÓN



Erotismo y violencia: el rapto

Una mujer es llevada por la fuerza por un hombre, con la intención de hacerla suya. La escena se repite, con asombrosa frecuencia, en los mitos griegos y romanos. Perséfone, hija de Démeter, fue llevada por Hades al reino de los muertos. Los romanos los llamaron Plutón y Proserpina. Bóreas, el dios del viento norte, raptó a Oritia, hija del rey de Atenas. Paris robó a Helena, la mujer de Menelao, lo que provocó la guerra de Troya. Cástor y Pólux raptaron a las hijas de Leucipo. Según Tito Livio, los primeros romanos raptaron a las mujeres sabinas, arrancándolas de los brazos de sus padres y esposos, porque necesitaban mujeres para procrear.

El rapto y la violación, es decir, tomar por la fuerza a una mujer, aparece desde la antigüedad como un motivo básico del erotismo masculino. Desde la filología hasta el psicoanálisis, se han ensayado muchas explicaciones para este componente casi omnipresente de violencia y muerte en el impulso erótico viril, que podrían organizarse en dos grandes grupos: uno de tipo psicoevolutivo, que remonta sus orígenes a los ancestros del hombre (Bataille, Lo Duca[1]), y otro que lo atribuye a motivos históricos y culturales: el interdicto, la culpabilización y castigo de las mujeres en las sociedades del mundo occidental (Foucault[2]).

Pero lo que resulta incontestable es la enorme trascendencia de las figuraciones y relatos tempranos del erotismo griego a lo largo del tiempo. Tal vez por haber creado un panteón de dioses tan semejantes a los hombres, o más bien por haber atribuido algo de divino a las más complejas tendencias del espíritu humano, los mitos griegos fueron las más poderosas metáforas del erotismo en el mundo occidental: desde lo más "bajo" y carnal, expresado en seres mitad hombres y mitad bestias, como los centauros y los faunos, hasta sus expresiones más "altas" y espirituales (Apolo): en el siglo V a. C. se concibió un ideal de belleza humana que aún hoy parece indestructible, pese a todo.

Zeus, rey de los dioses en el panteón griego, aparece como un ser sensual que urdió todo tipo de argucias para raptar y violar a las ninfas, efebos y muchachas mortales que fueron objeto de su deseo: tomó la forma de un cisne para poseer a Leda, se derramó sobre Dánae convertido en lluvia de oro, como una nube abrazó a Io, raptó a Europa transformándose en un toro blanco y al joven Ganimedes como un águila. Para compartir la noche de bodas con la fiel Alcmena, tomó nada menos que la fisonomía del marido ausente. Ya en la antigüedad se percibió la violencia del raptor como un resabio de animalidad: el toro simbolizó la fuerza viril en ese período, y tal vez por eso haya sido el rapto de Europa el más frecuentado por los artistas visuales tanto en el mundo antiguo como en los tiempos modernos.

Otros seres mitad hombre y mitad caballo también fueron raptores en los mitos griegos y ofrecieron metáforas eficientes al erotismo moderno: los centauros, seres brutales que formaban parte de la comitiva de Dionysos, vivían en la espesura de los bosques y comían carne cruda. Irrumpieron borrachos en las bodas del rey lapita Pirítoo e intentaron violentar a las mujeres (escena que se despliega en los pedimentos del templo de Zeus en Olimpia). Neso, Euritión, Hileo y Reco protagonizaron otros tantos raptos míticos. El caballo (la parte "baja" del cuerpo del centauro) simbolizó el carácter animal, bárbaro del hombre, cuyos instintos se veían liberados con el vino.

En el siglo XIX el centauro se transformó en el jinete bárbaro, los caballos lanzados a la carrera fueron atributo de guerreros que la civilización occidental calificó de culturas inferiores y salvajes, a los que se atribuyó con frecuencia el rol de raptores de mujeres. En el Río de la Plata este asunto adquirió dimensiones míticas en la literatura. María, la heroína romántica de Esteban Echeverría, y tras ella, las cautivas anónimas del desierto se multiplicaron en los libros, los diarios, las crónicas y las leyendas. La suya repetía una vez y otra vez un relato de deseo y violencia, de rapto y violación, una imagen mítica que crecía y sostenía su eficacia al calor de las guerras de frontera.[3] Las imágenes visuales vinieron de la mano de pintores europeos, educada su sensibilidad hacia un asunto frecuentado desde hacía siglos para presentar cuerpos femeninos y masculinos trabados en una lucha eterna sin palabras, rica en gestos elocuentes de deseo y terror contrapuestos: Tiziano, Giambologna, Rubens, Delacroix, entre ellos.

Así Johann Moritz Rugendas, Raymond Quinsac Monvoisin y otros artistas viajeros forjaron las primeras imágenes de las cautivas de la pampa y la Araucanía, esas que llevaban los guerreros indios sobre sus caballos semisalvajes, siempre blancas su piel y sus ropas, siempre luchando por desprenderse del abrazo de sus raptores. Juan Manuel Blanes y Ángel Della Valle siguieron pintando, hasta el fin del siglo XIX, escenas de raptos, de malones y cautivas en telas de grandes dimensiones que emocionaron, conmovieron y seguramente despertaron el deseo de muchos espectadores.[4] Como el cronista del diario *Sud-América*, quien en tono jocoso, frente a *La vuelta del malón* de Della Valle en 1892, afirmaba que si él hubiese estado en lugar del indio raptor, se habría robado no una sino dos mujeres así.

LMC

Notas

[1] Lo Duca, *Historia del erotismo*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1968.
[2] Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1987.
[3] Cristina Iglesia, "La mujer cautiva: cuerpo, mito y frontera", en *La violencia del azar. Ensayo sobre la literatura argentina,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 23-38.
[4] Laura Malosetti Costa, *Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994 . Colección *Hipótesis y Discusiones* 4 (reeditado en 1998).







Página anterior: Giovanni Lanfranco, *El rapto de Europa*, s/f, óleo sobre tela, 114 x 171,5 cm. Colección MNBA, Inv. 5691
Pietro Santi Bartoli, *Rapto de Políxena*, s/f, tinta aguada y grafito sobre papel, 11,8 x 17,7 cm. Colección MNBA, Inv. 496
Paolo Veronese, *Rapto de Europa*, s/f, tinta sobre papel, 16 x 25,8 cm. Colección MNBA, Inv. 492



Gérard de Lairesse, *Combate de centauros y lapitas*, s/f, óleo sobre tela, 44 x 51,5 cm. Colección MNBA, Inv. 2112



Johann Moritz Rugendas, *El rapto de la cautiva*, 1848, lápiz sobre papel, 12 x 27 cm. Colección particular



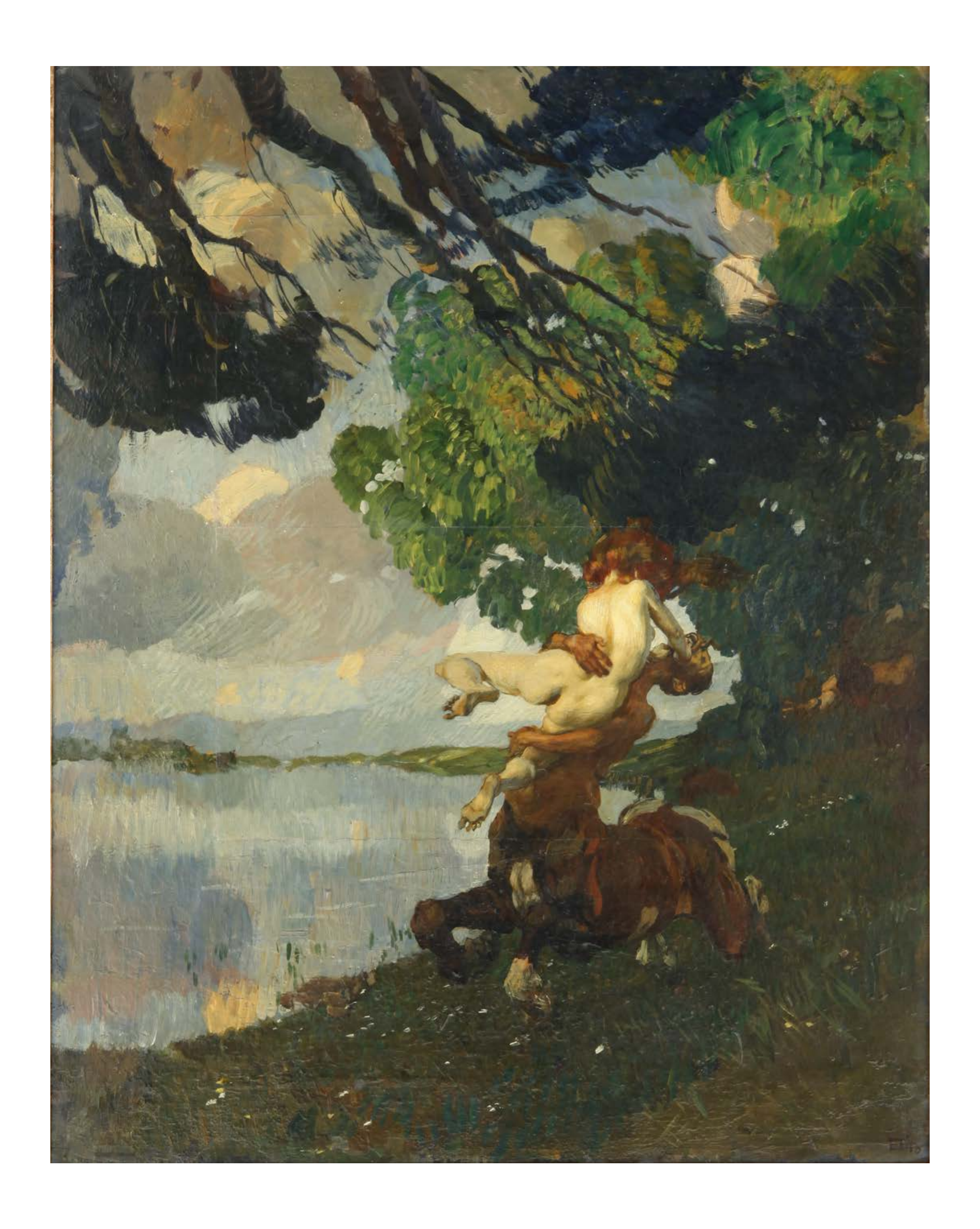
Johann Moritz Rugendas, *El rapto. Rescate de una cautiva*, 1848, óleo sobre tela, 81 x 104 cm. Colección particular



Evariste-Vital Luminais, *El rapto*, 1887-1889, óleo sobre tela, 220,5 x 157 cm. Colección MNBA, Inv. 2475



Jacques-Fernand Humbert, *Rapto de Deyanira*, s/f, pastel sobre cartón, 44 x 31 cm. Colección MNBA, Inv. 1464



Ettore Tito, *Il ratto* (El rapto), s/f, óleo sobre tabla, 98,3 x 78,2 cm. Colección MNBA, Inv. 2339



Ángel Della Valle y taller, *La cautiva*, s/f, óleo sobre tela, 76 x 63 cm. Colección particular
Página siguiente: Ángel Della Valle, *La vuelta del malón*, 1892, óleo sobre tela, 186,5 x 292 cm. Colección MNBA, Inv. 6297




A. D. Valle



Auguste Rodin, *El minotauro*, *circa* 1885, yeso, 34 x 25,7 x 29 cm. Colección MNBA, Inv. 7769



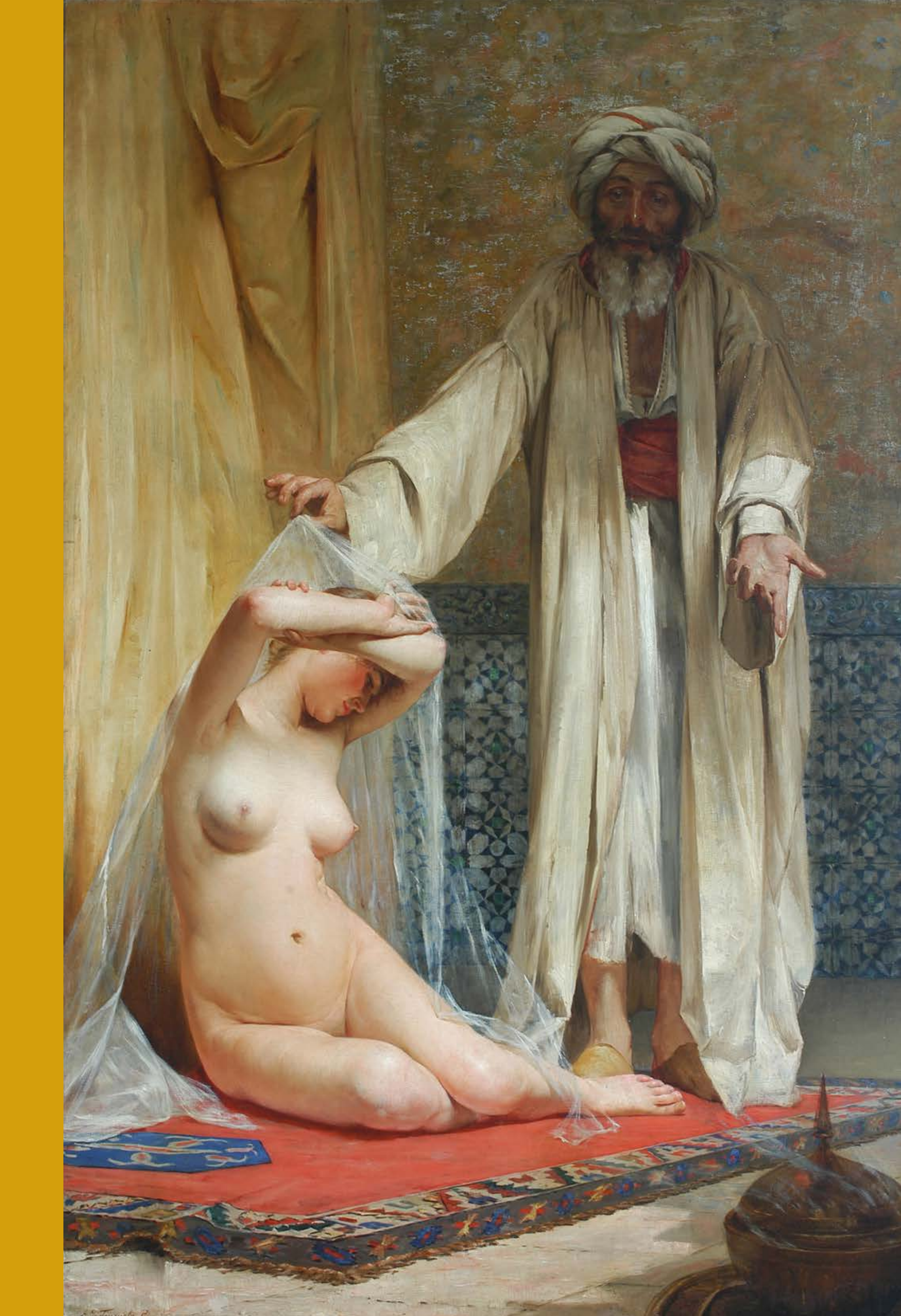
Auguste Rodin, *El minotauro*, *circa* 1885, yeso, 34 x 25,7 x 29 cm. Colección MNBA, Inv. 5615

Prisioneras y cautivas. La mirada orientalista

Una amplia variedad de fantasías eróticas en la pintura y la escultura del siglo XIX gira en torno a la situación de dominación y sometimiento de la mujer. Desde la pintura de historia con sus escenas de tortura de santas e interrogatorios de brujas hasta los exóticos harenes del Oriente poblados de mujeres encerradas y sometidas. Proliferaron en los salones europeos imágenes eróticas explícitas que, sin embargo –ubicadas a suficiente distancia en el tiempo y en el espacio–, resultaron "tolerables" y excitaron el gusto burgués. La condición fue siempre que el tratamiento de los desnudos estuviera acorde con ciertas normas de decoro cuyos límites fueron variando, no obstante, según el paso del tiempo, sobre todo después de la invención del dispositivo fotográfico. Los Salones se vieron poblados de imágenes de mujeres desnudas sometidas, atadas o encadenadas, de prisioneras indefensas ofrecidas al deseo masculino, que fueron aceptadas con toda naturalidad en tanto fueran esclavas griegas, odaliscas, santas o heroínas antiguas.

El erotismo oriental ocupó un lugar de privilegio en el imaginario europeo desde el lejano tiempo de las Cruzadas y fue incentivado por las primeras traducciones de textos como las *Mil y Una Noches* en los primeros años del siglo XVIII. En el siglo XIX se tradujeron *El Jardín Perfumado* (1850) y el *Kama Sutra* (1883). La penumbra de los harenes, reducto de mujeres que no podían escapar, custodiadas por eunucos gigantescos, excitó la imaginación de los hombres del XIX. En la primera mitad del siglo se vivió una verdadera fiebre orientalista. Los viajeros ingleses, franceses, alemanes visitaban con devoción los edificios árabes en España, viajaban al Medio Oriente, al norte de África, y volvían con inquietantes noticias de ese mundo cerrado y misterioso. La posesión imperial se metaforizaba en posesión erótica. Pero a su vez la mirada occidental devolvió nuevos motivos eróticos a los hombres orientales. Desde el temprano ejemplo de Khalil Bey, comitente de numerosas obras eróticas orientalistas como *El baño turco* de Ingres, y de desnudos explícitos como *La siesta* y *El origen del mundo* de Courbet, hasta las recientes compras de desnudos orientalistas occidentales para los museos de Abu Dahbi y Dubai.[1]

Alfredo Valenzuela Puelma, *La perla del mercador* (o *Marchand d'esclaves*), 1884, óleo sobre tela, 215 x 138 cm
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile



Un incentivo adicional que presentaban las imágenes o descripciones del interior de los harenes fue justamente su carácter de ámbitos vedados, reservados a la única mirada de su dueño. Quien observaba uno de estos cuadros en realidad se inmiscuía subrepticiamente en un mundo que le era prohibido, espiaba a la mujer de otro. En esas pinturas las mujeres, reclinadas e indolentes, aparecen replegadas sobre sí mismas, inconscientes de la mirada del *voyeur,* en poses que le ofrecen, sin embargo, el mejor punto de vista para su contemplación.

Jean-Joseph Benjamin Constant, discípulo de Alexandre Cabanel, quien viajó a Marruecos en 1870 y 1872 tras los pasos de Delacroix, se hizo extraordinariamente famoso por una serie de grandes pinturas orientalistas realizadas en las últimas décadas del siglo. En el Museo Nacional de Bellas Artes se conserva una pequeña tabla (probablemente un boceto): *La fleur du sérail*, en la que la intromisión de la mirada aparece simbolizada en un rayo de luz que invade el aposento oscuro. La luz ilumina de frente el cuerpo desnudo de una mujer vigilada por dos eunucos negros cuya presencia (inútil) refuerza visualmente el acto de transgresión de la intimidad de un ámbito privado: el acto de "ver a la mujer de otro" que realizaba cada espectador delante del cuadro. Ella se yergue sorprendida, su cuerpo envuelto en esa luz que parece acariciarla, como la mirada del intruso. También Raymond Quinsac Monvoisin pintó durante su estadía americana una *Odalisca oriental* cuyo único atributo oriental es (tal vez) un fino collar. Por lo demás, es una representación particularmente realista de un desnudo reclinado en el que se destacan el vello del pubis y las axilas. Tal vez el título haya sido elaborado a posteriori para "cubrirla" de sospechas.



A lo largo del siglo se pintaron innumerables odaliscas reclinadas como prisioneras que descansaban voluptuosas en sus jaulas de oro. El argentino Severo Rodríguez Etchart también pintó en París sus odaliscas eróticas en los últimos años del siglo, de acuerdo con los modelos europeos. Algunas de ellas tienen una rara cualidad de corporeidad de la modelo a pesar de su aparente exotismo.

Hacia fines de la centuria, la cada vez más visible presencia del fenómeno de la prostitución en las grandes ciudades aparece metaforizada en algunas pinturas de esclavas orientales. Esa suerte de disfraz permitió a los artistas abordar y poner a la vista del gran público una cuestión que, en el terreno de las representaciones visuales, no trascendía el ámbito de la producción clandestina de grabados y fotografías eróticos o ilustraciones de libros de circulación restringida.

Una representación extrañamente perturbadora plantea la *Joven oriental* de Juana Romani (italiana, 1869-1924), que es, en realidad, su autorretrato. La triste fijeza de la mirada, los senos al descubierto y el hecho de que no se vean sus brazos le otorgan el aire de una esclava o una prostituta entregada a su destino, como si se ofreciera a un posible comprador.





En el harén y *Salomé*, obras de Severo Rodríguez Etchart, reproducidas en *Caras y Caretas*, año I, núm. 45, 9 de julio de 1903

Este paralelismo entre la esclava y la prostituta parece reforzarse en numerosas obras del XIX que representan su venta en el mercado. En ellas, la figura del traficante que ofrece su "mercancía" al público aparece claramente equiparada a la del rufián. Citemos, por ejemplo, una célebre pintura orientalista: *El mercado de esclavas de Babilonia* (1875) de Edwin Long,[2] donde el artista ubica en el primer plano, como en un friso, a las que esperan ser vendidas y al mercader –intermediario de espaldas al espectador– ofreciendo una mujer a una multitud de hombres que la estudian con atención. El tema fue frecuentado más de una vez por un pintor italiano que vivió buena parte de su vida en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo: Ignacio Manzoni (1797-1888).[3]

La mensajera de Satanás (1908) de Étienne Dinet es una extraña pintura que alude a esta cuestión. Las críticas del Salón vieron en ella a dos jóvenes odaliscas que escuchan las predicciones de una vieja hechicera, aunque la gestualidad de este cuadro es ambigua: la hechicera oriental más bien se aproxima a la figura (presente en otros cuadros de Dinet) de una vieja madama instruyendo a sus esclavas mientras sujeta por la muñeca a una de ellas, que, con el gesto de su mano, parece resistirse a escucharla. Por otra parte, en el Cono Sur de América se produjeron reelaboraciones de estos asuntos estimuladas por la práctica del cautiverio en la guerra de fronteras, sobrecargando aquellas escenas eróticas y crueles con nuevos contenidos e implicancias.

Fue Monvoisin quien introdujo el gusto por las esclavas orientales en la región: a su llegada a Chile traía consigo un gran óleo titulado *Ali Pacha y la Vassiliki* (1833), que fue exhibido como obra principal en la exposición de 1843. El tema se remontaba a la historia reciente turco-libanesa: la bella Vassiliki se había entregado y vivía prisionera

del tirano que había masacrado a su pueblo, como condición para que este perdonara la vida de su padre. La obra gozó de gran popularidad en ese país. "El erotismo suntuoso del 'Alí Bajá' –relata David James– pronto hizo furor en Santiago. Se puede juzgar el éxito por la novela en folletín del mismo nombre, inspirada en el cuadro, que fue publicada en *El Progreso* [...]".[5] Sarmiento comparó a su Facundo con el Alí Bajá de Monvoisin, al que pudo ver durante su exilio chileno, añadiendo así un matiz exótico y orientalista a su composición del bárbaro americano.[4]
En estas tierras, el cautiverio de mujeres blancas entre los indios ofrecía atractivos que Monvoisin no dejó de percibir. En 1849, cuando todavía vivía en Chile, un episodio acaecido en el sur del país inspiró al romántico francés dos obras en las que el tema central es el cautiverio de una mujer entre los araucanos. El bergantín "Joven Daniel", en el que viajaba Elisa Bravo, una joven dama santiagueña de clase alta, con su pequeña hija, naufragó frente a la costa en territorio indígena. Del naufragio del "Joven Daniel" no quedaron sobrevivientes, pero se dijo que los náufragos habían alcanzado la costa ayudados por los indios, quienes por la noche, embriagados con el aguardiente que traía el barco, degollaron a todos menos a Elisa Bravo. Se suponía que ella había vivido varios años más en cautiverio. Esta historia fascinó a Monvoisin, quien en 1859, ya de vuelta en Francia, pintó dos telas inspiradas en ella. En la primera la heroína era asediada por unos indios lascivos mientras elevaba los ojos al cielo y se aferraba a sus hijos, a orillas del mar. En la segunda, Elisa Bravo en el cautiverio miraba hacia un lado con expresión de melancolía, su violación se hacía evidente en sus hijos mestizos, el mayor de los cuales se erguía en su regazo con expresión desafiante: en el futuro sería el tan temido superguerrero, producto del llamado "mestizaje al revés". Al año siguiente, se hizo una tirada de litografías, y poco después, otra más, lo que habla de la rápida difusión de estas imágenes.[5]

El pintor uruguayo Juan Manuel Blanes abordó el tema en varias oportunidades. En un óleo pintado alrededor de 1880, la cautiva aparece desnuda de rodillas, también mirando al cielo en actitud de dolor, mientras es observada por un indio agachado a su lado. Al fondo se vislumbra una toldería y un malón que regresa. Estas imágenes apelaron a la sensibilidad masculina, convirtiendo el *topos* erótico en un fuerte aliciente del odio hacia los indios: ellos, víctimas de un proceso que los despojaba de todo (sus tierras, sus vidas), fueron en el imaginario social de la época los salvajes que despojaban al hombre blanco del más amado de sus tesoros. Es así como las cautivas fueron idealizadas: blancas, hermosas, en esas cualidades residía su valor como símbolo de tal despojo.

En el siglo XX aparecieron algunas imágenes que invierten los términos de esta tópica y presentan mujeres indias cautivas de los blancos, mucho más numerosas por cierto en la historia americana. Es el caso de la melancólica *Cautiva* de Lucio Correa Morales (1906) que se encuentra en los jardines del Museo Nacional de Bellas Artes.

LMC

Notas

[1] *Cfr*. Francis Haskell. "Un turco y sus cuadros en el París del siglo XIX", *Pasado y presente en el arte y en el gusto*, Madrid, Alianza, 1990 [1987]. *Cfr*. también el catálogo de Sarah Faunce y Linda Nochlin, *Courbet reconsidered,* The Brooklin Museum, 1988.
[2] Ampliamente reproducida, la obra se encuentra en la Royal Holloway College Picture Gallery de la Universidad de Londres.
[3] Conocemos su *Mercado de esclavas* del Museo Nacional de Bellas Artes solo por la foto de registro. Su paradero es hoy desconocido.
[4] Raúl Antelo, "Arte y *arché*. El luto de la historia", en Noé Jitrik y Adriana Amante (coords.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina: Sarmiento*, Vol. IV, Buenos Aires, Emecé, 2012, pp.105-132. Roberto Amigo, "Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses", *Historia y Sociedad*, núm. 13, Medellín, Colombia, noviembre de 2007, pp. 25-43.
[5] David James, *Monvoisin,* Buenos Aires, Emecé, 1979. Ver también Josefina de la Maza, "Del naufragio al cautiverio: Pintores europeos, mujeres chilenas e indios Mapuche a mediados del siglo XIX", *Artelogie*, núm. 5 (disponible en: http://www.red-redial.net/revista-artelogie-285-2013-0-5.html).

Dedicado a mi amigo José Giuliani.

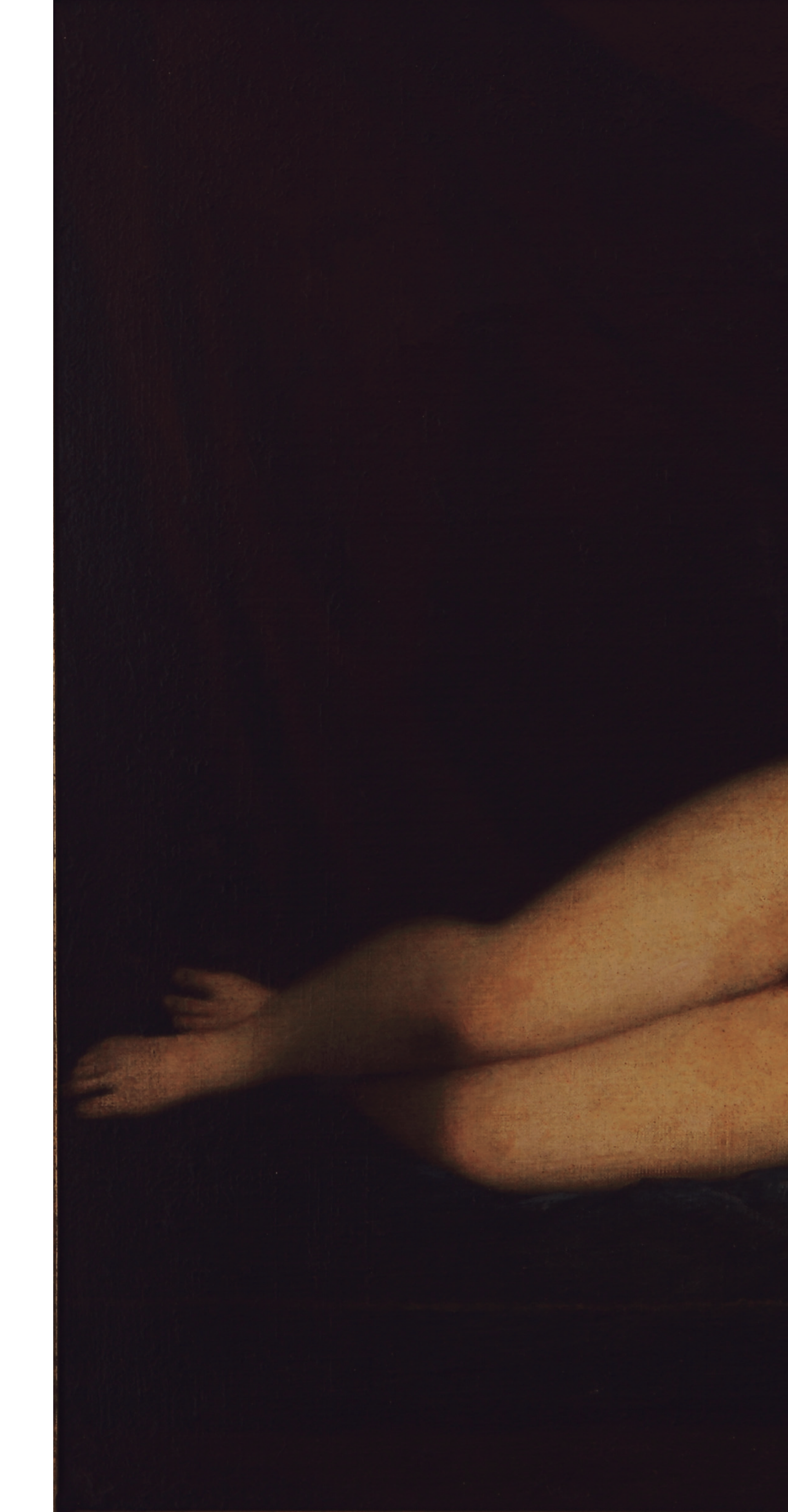
LA CAUTIVA

TANGO

para PIANO por

ALBERTO
LOPEZ BUCHARDO

PROPIEDAD RESERVADA
EDITORES AUTORIZADOS
EYER Hnos. — Florida 414
BUENOS AIRES



Raymond Auguste Quinsac Monvoisin,
Odalisca oriental, s/f, óleo sobre tela, 55 x 69 cm
Colección MNBA, Inv. 6773

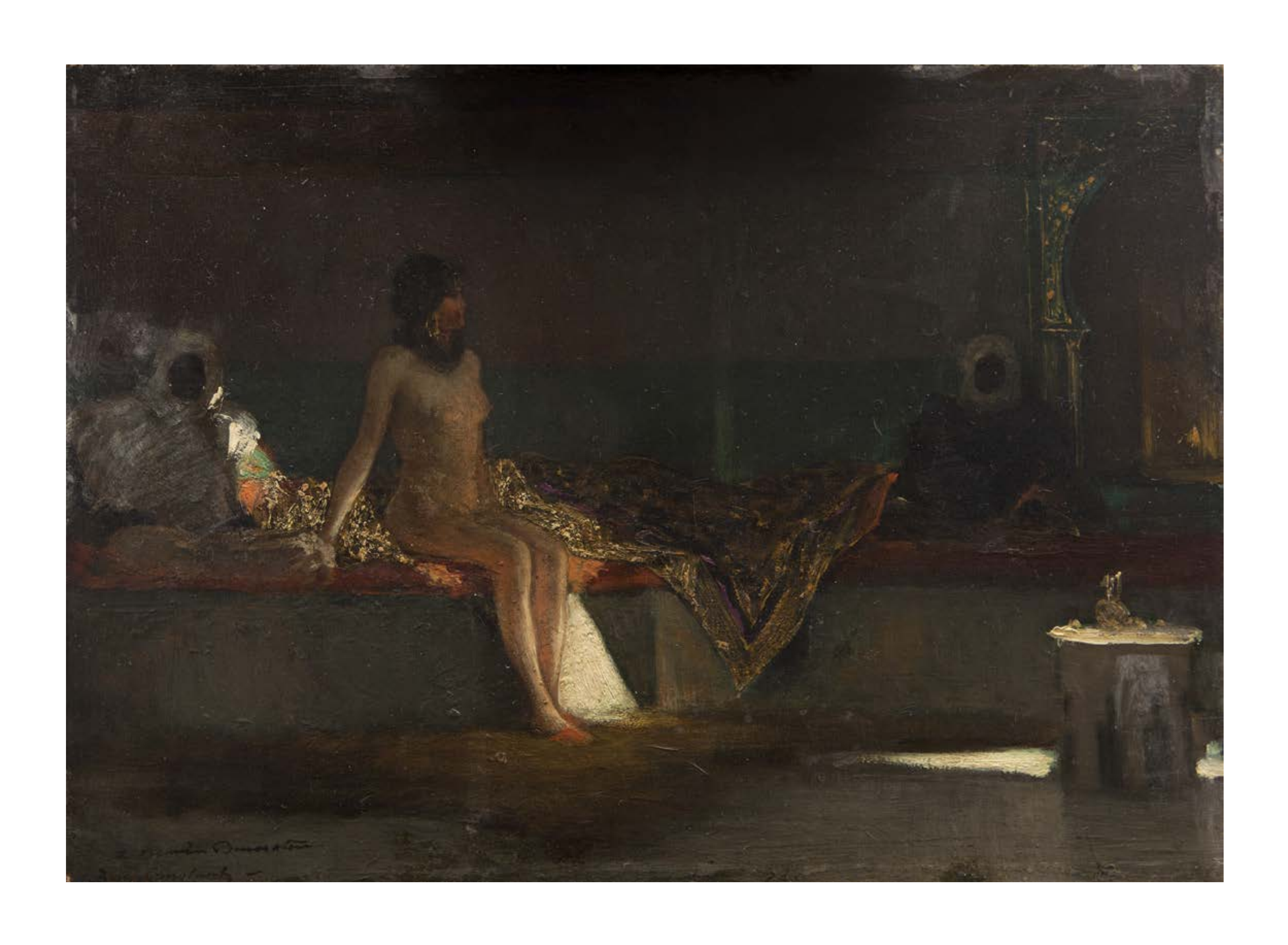




Severo Rodríguez Etchart, *Desnudo* (*Mujer oriental*), 1899, óleo sobre tela, 75,3 x 164,5 cm. Colección MNBA, Inv. 6041


S. Rodriguez Etchart
-Paris-


Juana Romani



Juana Romani, *Joven oriental*, *circa* 1888-1895
óleo sobre tabla, 81 x 53,5 cm
Colección MNBA, Inv. 2326

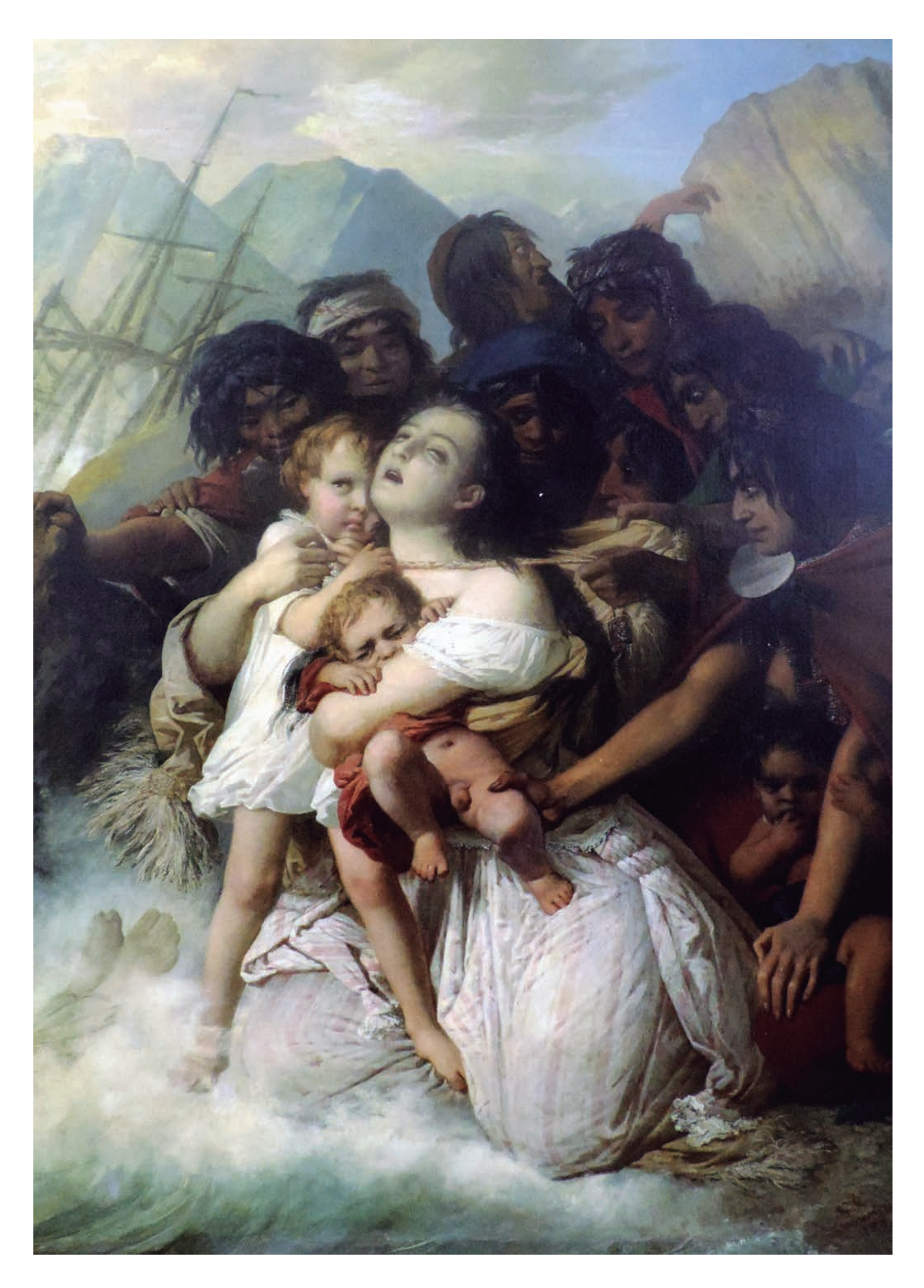
Jean-Joseph-Benjamin Constant, *La fleur du sérail* (*La flor del harén*), s/f
óleo sobre tabla, 33 x 46 cm
Colección MNBA, Inv. 1986


JM Carbonero



José Moreno y Carbonero, *Odalisca*, s/f
acuarela sobre papel, 45 x 36 cm
Colección MNBA, Inv. 1587

Mariano Fortuny y Marsal, *Odalisca*, *circa* 1865
óleo sobre tela, 21 x 32,5 cm
Colección MNBA, Inv. 2794





Raymond Auguste Quinsac Monvoisin, *Naufragio del "Joven Daniel"*, 1859
óleo sobre tela, 177 x 130,5 cm
Colección Museo O'Higginiano y de Bellas Artes, Talca

Raymond Auguste Quinsac Monvoisin, *Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del Cacique*, 1859
óleo sobre tela, 178 x 130,5 cm
Colección Museo O'Higginiano y de Bellas Artes, Talca (detalle)

Páginas siguientes:
Juan Manuel Blanes, *La cautiva*, *circa* 1880, óleo sobre tela, 46 x 71 cm
Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires

Don Quijote (Buenos Aires), núm. 37, 1893, Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno






DON Q
BOLSA
GUERRA CIVIL
Democrito
Lit. J. Ribas y Hno Rincon 158
LA INQUISICION

UIJOTE



N FIN DE SIECLE

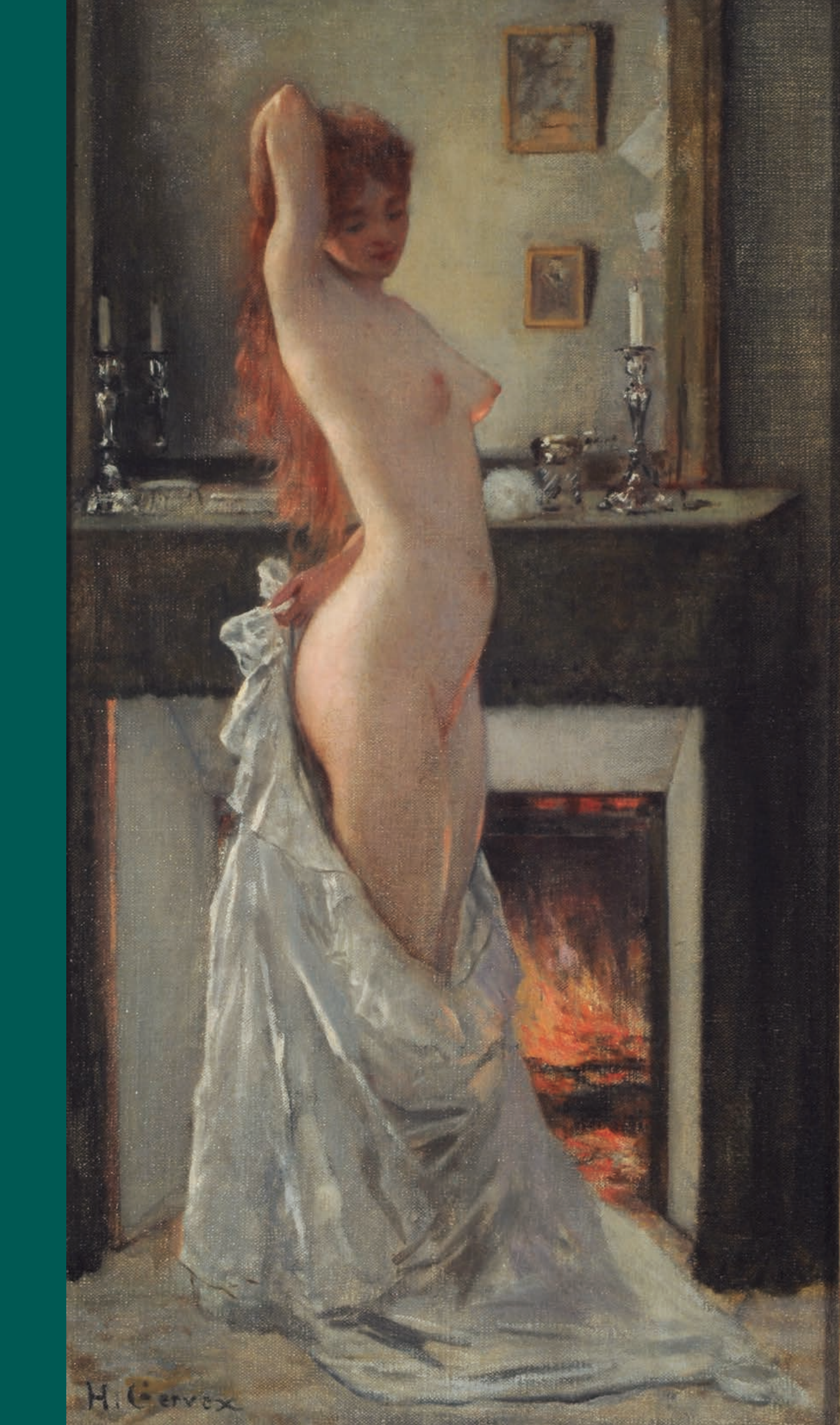
Desnudo, voyeurismo y transgresión

La exhibición de cuerpos desnudos, en su inmensa mayoría femeninos, se considera puro arte en los museos. Esculturas, pinturas, fotografías, hasta *performances* en vivo parecen estar allí "a salvo" de toda connotación sensual o sexual, ofreciéndose al placer de la contemplación estética en el más estricto sentido kantiano.[1] El museo disciplina y educa las miradas, pero además enmarca. Las representaciones de cuerpos desnudos adquieren allí un marco de dignidad y solemnidad que inmediatamente las transforma en *otra cosa,* en arte.

El cuerpo desnudo prácticamente fue sinónimo de arte en la cultura occidental moderna, al menos hasta comienzos del siglo XX. El aprendizaje del desnudo fue el punto de llegada en la educación artística desde la formación de las primeras academias europeas. El gran género de la pintura de historia: bíblica, filosófica, alegórica, exigía el desnudo de los dioses y de los hombres y mujeres antiguos. Pero el desnudo femenino fue prevaleciendo de un modo abrumador, y adquiriendo una tal autonomía que, sobre el fin del siglo XIX, era un género en sí mismo. Y el cuerpo femenino fue la imagen misma de la belleza artística. Por esa razón fue también el campo de batalla predilecto de los modernos vanguardistas. Esas batallas adquirieron inmensa celebridad desde el momento mismo en que se produjeron: de la *Gran odalisca* de Ingres a la *Olimpia* de Manet, el arte del siglo fue pautado por esos grandes escándalos en el Salón, que comentaron y propagaron los diarios y revistas satíricas y llegaron así, inmediatamente –tal vez por tratar de mujeres desnudas–, al gran público. El erotismo de las imágenes estaba en escena: puesto en cuestión, mencionado explícitamente o no, pero sobre todo, atrayendo la curiosidad y provocando a sus espectadores.

El peso de la herencia cultural española, la tardía creación de una academia y, en especial, la rápida adopción del modelo cultural francés refinado y moderno derivaron en que la pintura de desnudo hiciera una irrupción polémica y relativamente tardía en Buenos Aires. Llegó de la mano de los jóvenes patricios que viajaron a Europa en la segunda mitad del siglo XIX

Henri Gervex, *Parisina en su toilette*, s/f, óleo sobre tela, 65 x 35,5 cm. Colección MNBA, Inv. 2057


H. Gervex

y trajeron de París los refinamientos del ocio de varones ricos. Prilidiano Pueyrredón, el hijo del primer Director Supremo, pintó al menos dos óleos de desnudos, para los cuales –se dijo– posó su criada. También se dijo que la familia destruyó muchos otros, más lascivos y libertinos que estos conservados. *La siesta*, de 1865, representa dos mujeres en la cama (que parecen ser la misma modelo en dos poses diferentes) entregadas a un abandono sensual, representadas con un realismo minucioso e impactante. Un realismo que podría pensarse inspirado en la fotografía erótica que comenzaba a circular para ser mirada en visores estereoscópicos que aumentaban aún más la ilusión de corporeidad de lo representado. El otro cuadro muestra a la misma mujer en una bañera, con una expresión en su rostro de gozo franco y desenfadado. Fueron sin duda imágenes reservadas a un consumo privado, pero su fama adquirió una dimensión pública que tejió una "leyenda negra" alrededor de su autor.[2]

Pero muchos otros cuadros y esculturas de desnudos circularon en Buenos Aires desde las últimas décadas del siglo XIX. Algunos de ellos comprados en Europa por ricos coleccionistas argentinos (Aristóbulo del Valle, notablemente); otros pintados en Buenos Aires por artistas europeos que vinieron a instalarse, al menos por un tiempo en la ciudad, como el italiano Ignazio Manzoni. Muchos de ellos fueron donados o adquiridos por el Museo Nacional de Bellas Artes, y algunos pueden verse expuestos en sus salas: la *Diana sorprendida* de Lefebvre, la *Toilette de Venus* de Bouguereau, *Floréal* de Raphaël Collin, *Parisina en su toilette* de Henri Gervex, entre otros, que decidimos no mover para la exposición, sino, simplemente, señalar como modo de integrar su presencia en el Museo con lo que la muestra temporaria propone. Se trata, en general, de imágenes de un erotismo más o menos encubierto, que respondía a las exigencias del "buen gusto" y a las reglas también más o menos explícitas que consagraban ciertos desnudos en el Salón de París. Aunque desde mediados de siglo hubo otras formas de consagrarse que resultaron aún más prestigiosas. Muchas de las grandes polémicas que tuvieron al Salón por escenario y a los críticos conservadores y de vanguardia enfrentados,se vincularon con la representación de desnudos.

Los desnudos pintados durante esos mismos años por los artistas locales Eduardo Sívori y Eduardo Schiaffino contrariaron de un modo u otro el gusto burgués. Construyeron un erotismo otro, problemático. Ninguno de esos cuerpos respondía a los cánones tradicionales de belleza y sensualidad que triunfaban en los salones y que ellos mismos valoraron como obras para integrar al museo y las colecciones argentinas. Cada uno a su modo, propusieron con sus desnudos desafiar el gusto burgués, montaron en Buenos Aires escándalos como los de París. Ya me he ocupado en extenso de este tema en otras publicaciones, pero quisiera agregar algo al análisis de *Reposo* (1890) de Eduardo Schiaffino. En su atmósfera azulada, sobre un paño de terciopelo azul noche, Schiaffino otorgaba un aura de lejanía simbolista a un desnudo de espaldas, del que ya había larga tradición inaugurada, sin duda, por el Hermafrodito del Louvre. Pero dentro de esa tradición del desnudo de espaldas, justo el año de su llegada a París, el famoso pintor orientalista discípulo de Cabanel, Édouard Debat-Ponsan, triunfaba en el Salón luego de su viaje a Turquía con una obra plena de erotismo en el contraste de la carne de la mujer blanca y la negra: *Le massage au Hamam.*[3] Parece imposible que Schiaffino, observador atento de la escena artística francesa no solo como becario que iniciaba su formación artística, sino también como corresponsal de *El Diario* de Buenos Aires, no la haya visto. La pose de su desnudo aparece extraordinariamente cercana a la de la mujer blanca en el cuadro de Debat-Ponsan, incluso el hombro izquierdo, que en la obra de Schiaffino se muestra extrañamente plegado, parece seguir la dirección del brazo que la negra sostiene en el aire en el cuadro francés.[4] Algunos desnudos posteriores de Schiaffino, como el que reprodujo con el lema "*Seule reverence envers la beauté*" en su ex libris, dan cuenta de su adhesión cada vez más clara a la estética simbolista.

LMC

Notas

[1] Un texto clásico, en este sentido, es el de Kenneth Clark: *The Nude: A Study of Ideal Art,* Londres, John Murray, 1956, que continúa siendo punto de referencia obligado para las discusiones y revisiones del tema hasta la actualidad. Lynda Nead, en su libro sobre el desnudo femenino, propone un panorama crítico de sus connotaciones eróticas desde una perspectiva feminista: *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998 [1992].

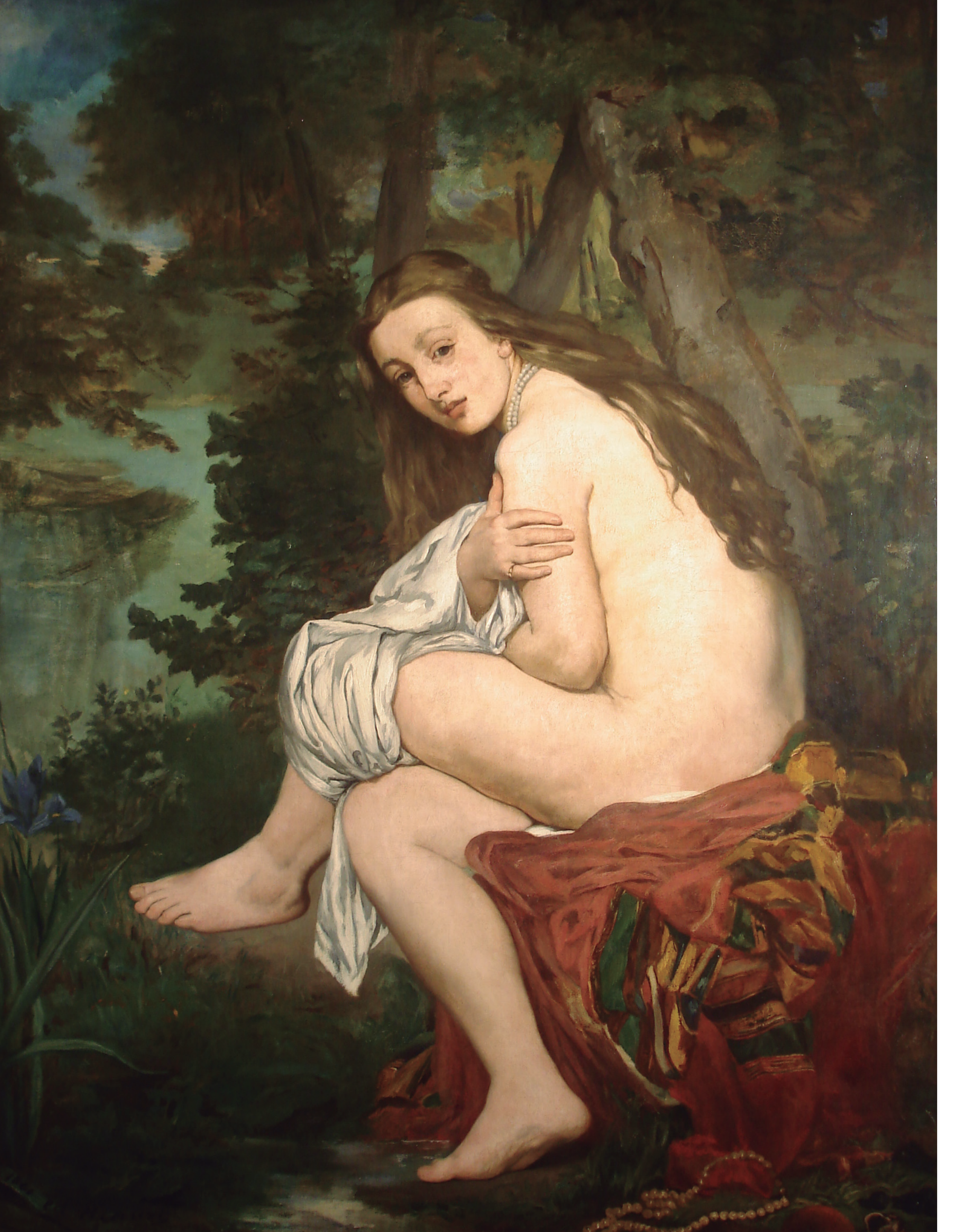
[2] Una primera aproximación a esta cuestión en mi artículo: "Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado", en *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes,* Buenos Aires, CAIA, 1995.

[3] Musée des Augustins, Toulouse.

[4] Agradezco a Marcelo Marino haber llamado mi atención sobre esta obra.



Prilidiano Pueyrredón, *El baño*, 1865, óleo sobre tela, 102 x 126,5 cm. Colección MNBA, Inv. 1884





Édouard Manet, *La nymphe surprise* (*La ninfa sorprendida*), 1861, óleo sobre tela, 144,5 x 112,5 cm
Colección MNBA, Inv. 2712

Eduardo Sívori, *Le lever de la bonne* (*El despertar de la criada*), 1887, óleo sobre tela, 198 x 131 cm
Escuela Nacional de Artes Decorativas de la Nación, Inv. 1894

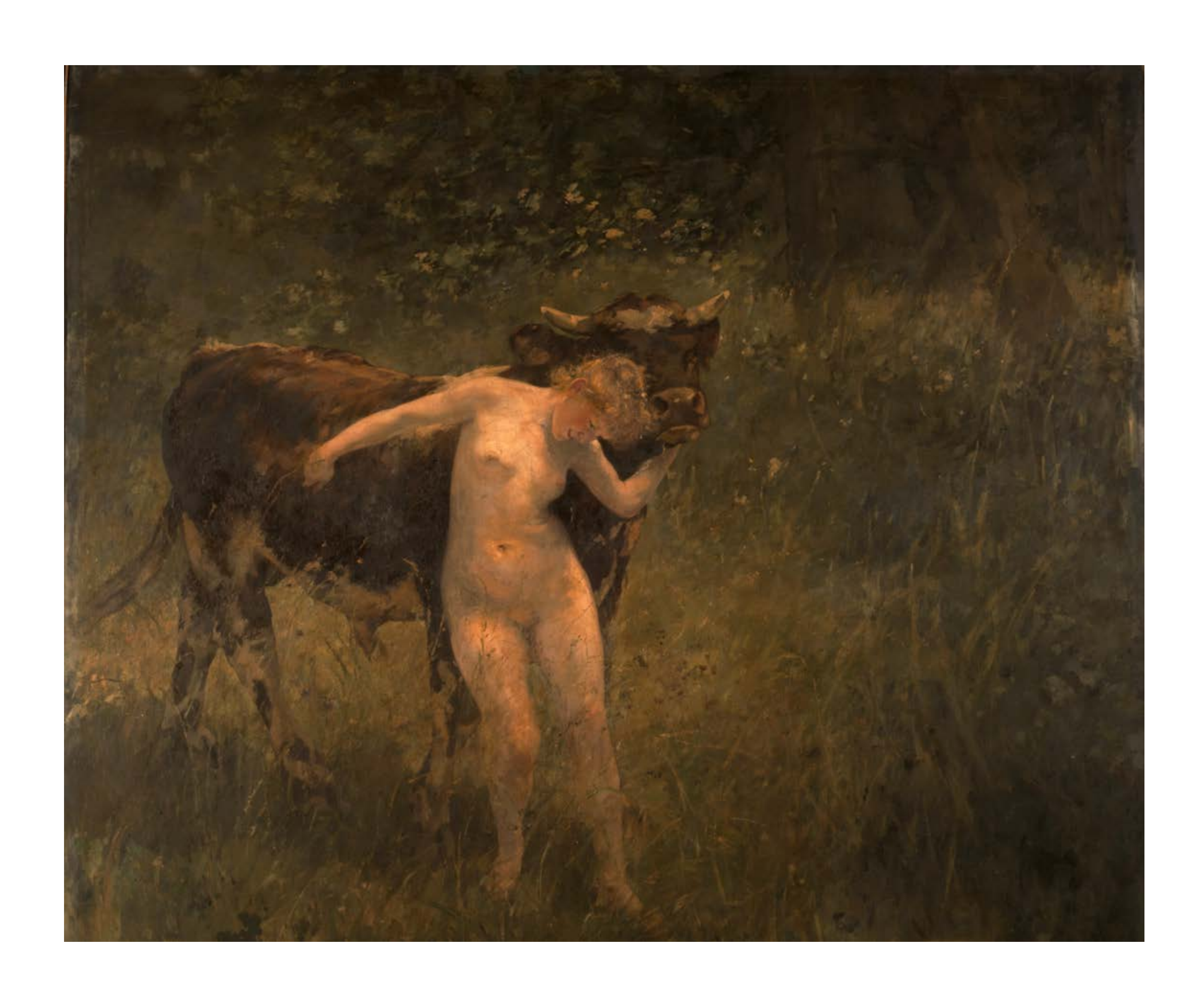


Louis Joseph Raphaël Collin, *Floréal*, 1888, óleo sobre tela, 110 x 190 cm. Colección MNBA, Inv. 2446





Ignacio Manzoni, *Venus*, s/f, óleo sobre tela, 28 x 34 cm. Colección particular

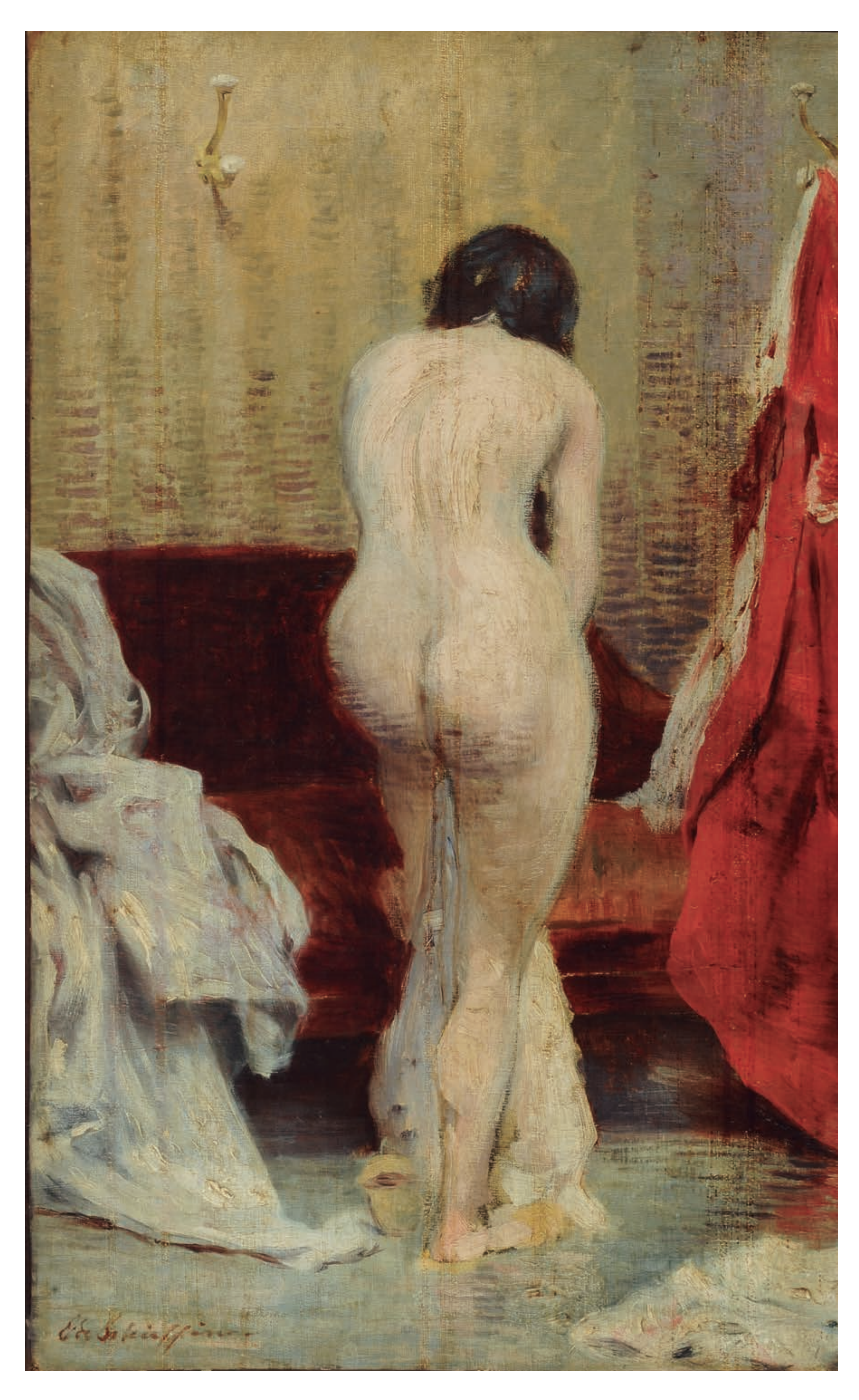


Alfred Philippe Roll, *Femme et taureau* (*Mujer y toro*), 1885, óleo sobre tela, 241 x 277 cm. Colección MNBA, Inv. 2671



Eduardo Schiaffino, *Après le bain*, 1888, óleo sobre tela, 58 x 50 cm. Colección Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario

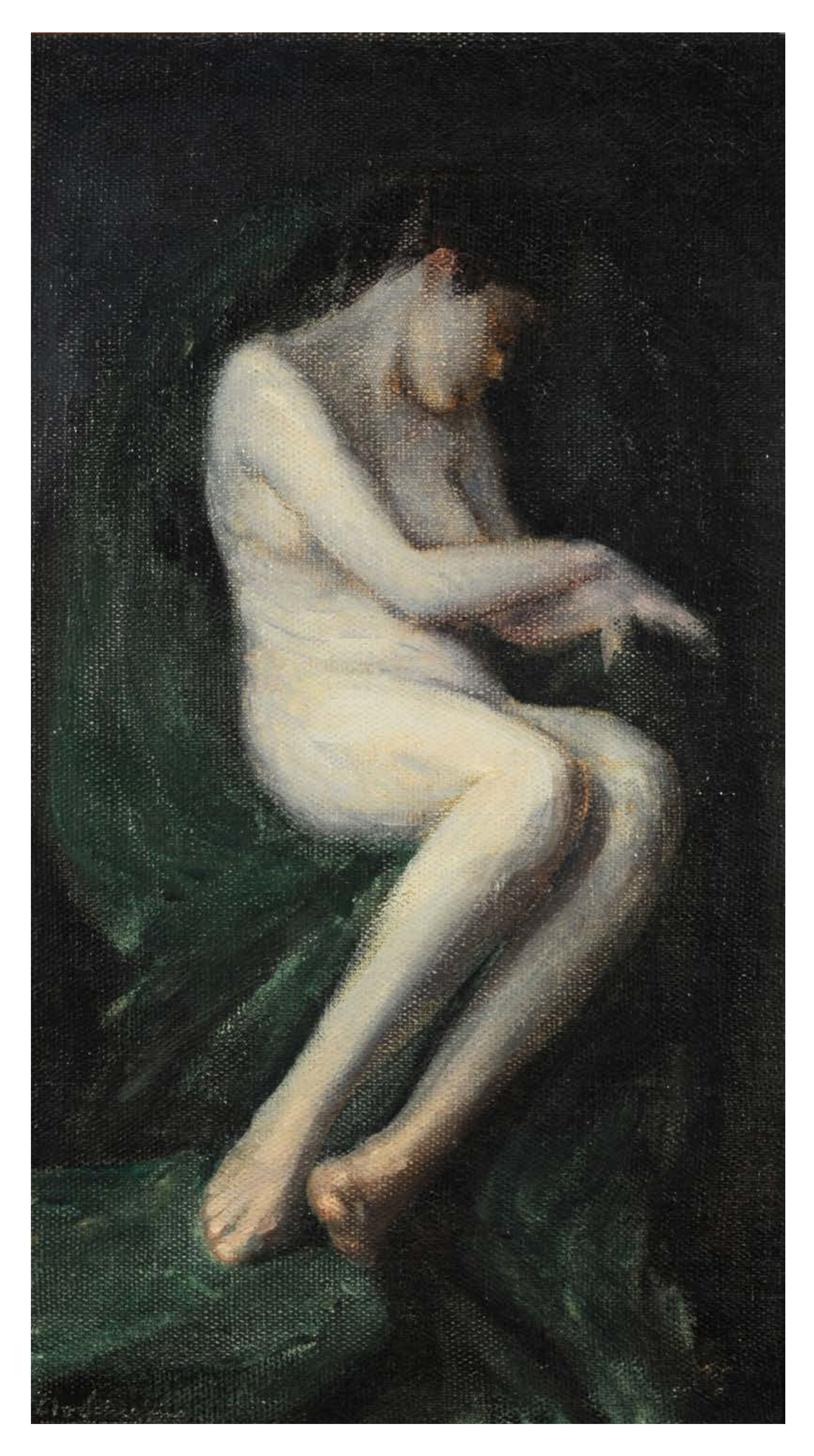
Eduardo Schiaffino, *Desnudo de pie*, s/f, óleo sobre tela, 52 x 32 cm. Colección MNBA, Inv. 7456





Eduardo Schiaffino, *Reposo*, 1889, óleo sobre tela, 109 x 200 cm. Colección MNBA, Inv. 1909

Eduardo Schiaffino, *Desnudo con fondo azul*, 1895, óleo sobre tela, 68 x 38 cm. Colección MNBA, Inv. 7464





Eduardo Sívori, *Estudio*, s/f, lápiz sobre papel, 19 x 17,7 cm. Colección MNBA, Inv. 1629

Eduardo Sívori, *La mujer y el espejo* (*Coquetterie*), 1889, óleo sobre tela, 56 x 39 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario

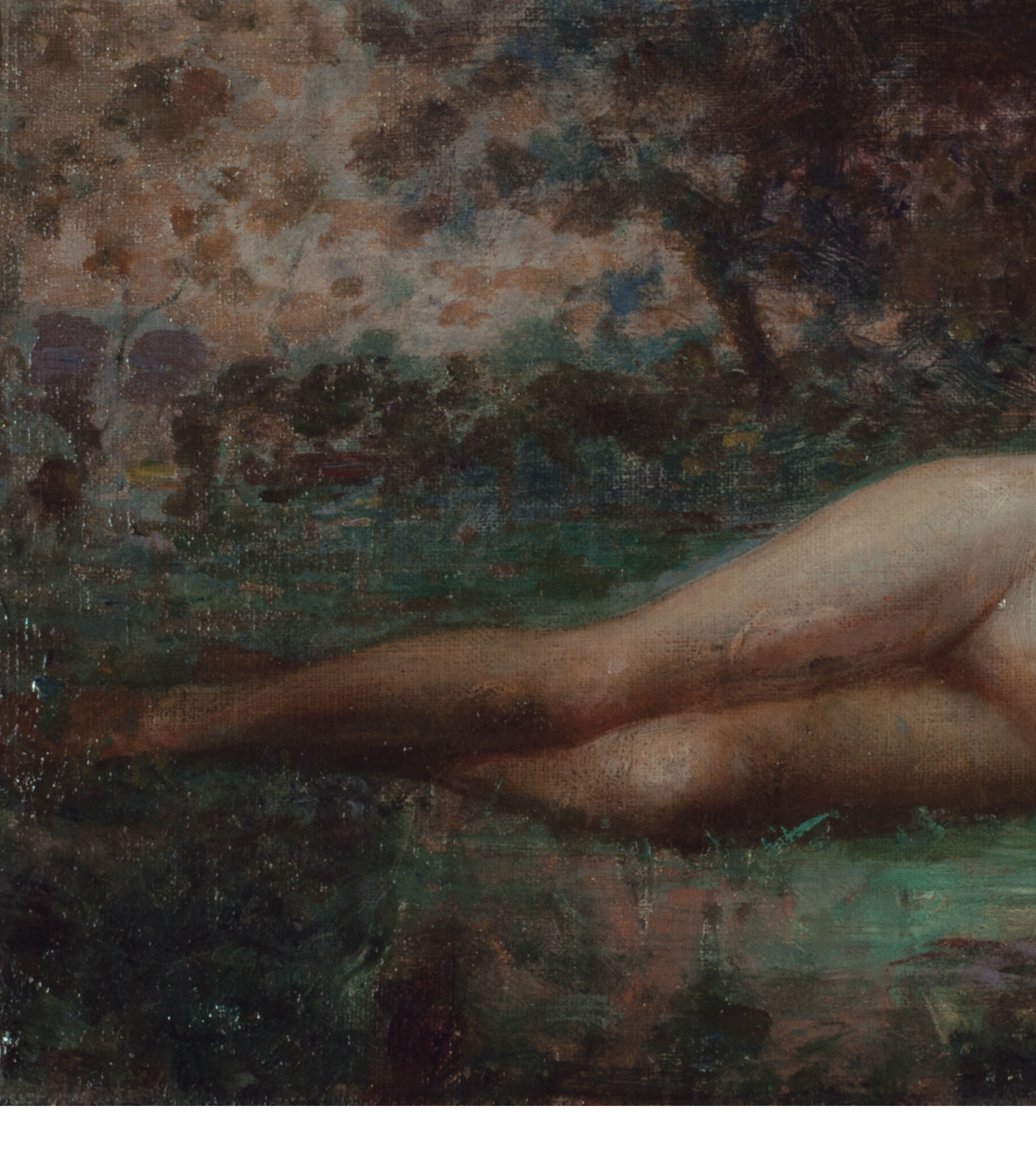




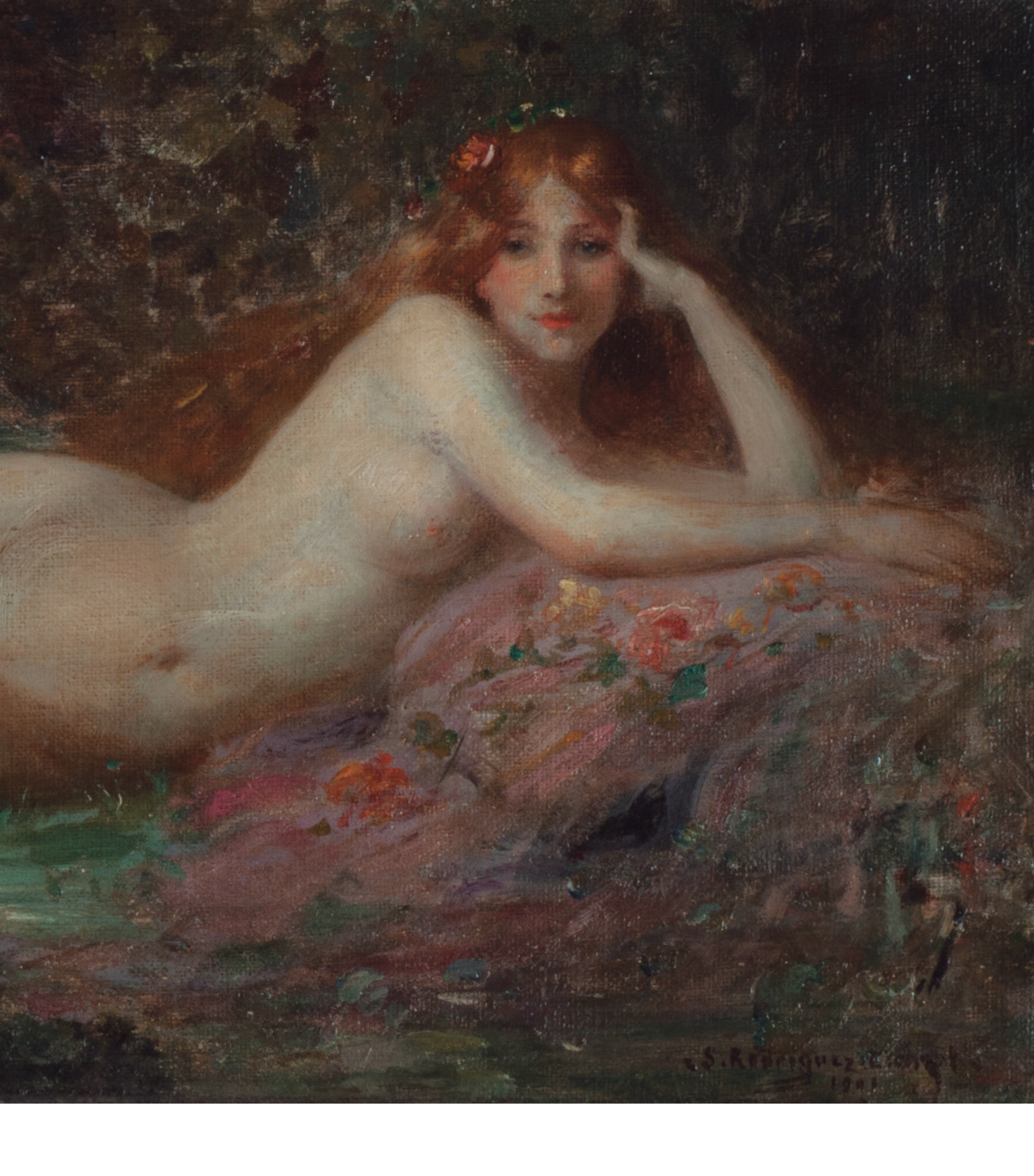
Eduardo Sívori, *Ninfas bañándose*, s/f, tinta sobre papel, 11,3 x 14,3 cm. Colección MNBA, Inv. 1634



Eduardo Sívori, *Mujeres bañándose* (*Paisaje*), 1916, pastel y acuarela sobre cartón, 65 x 49 cm. Colección MNBA, Inv. 6225



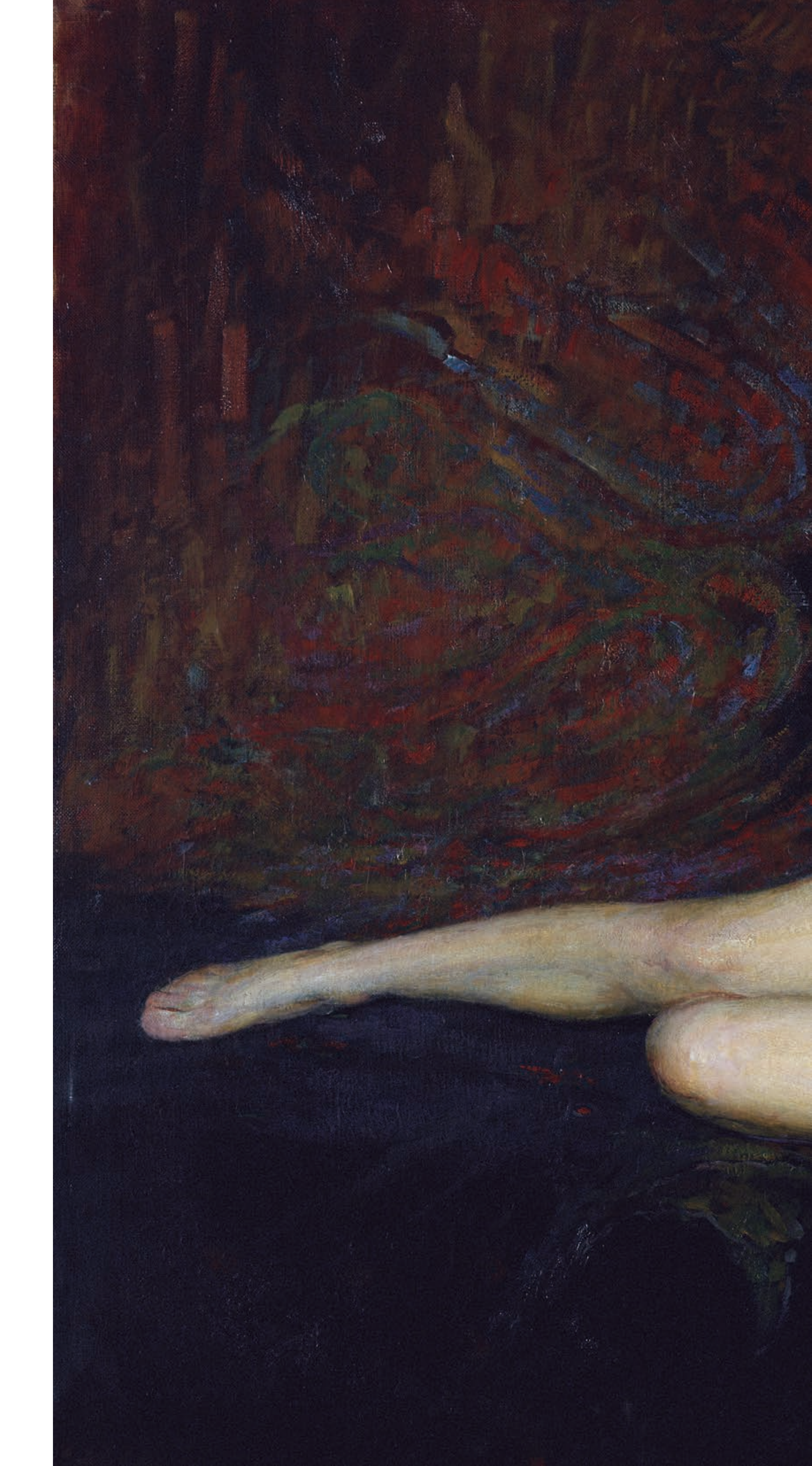
Severo Rodríguez Etchart, *Estudio de desnudo* (*Louly*), 1901, óleo sobre tela, 20 x 38 cm. Colección MNBA, Inv. 5827





Severo Rodríguez Etchart, *Femme à l'éventail*, 1900, óleo sobre tela, 40 x 28 cm. Colección MNBA, Inv. 6107





Ernesto de la Cárcova,
Sorpresa (desnudo con fondo rojo), circa 1896
óleo sobre tela, 123,5 x 160,5 cm
Colección particular





John Macallan Swan, *Ondina*, 1898, óleo sobre tabla, 22,5 x 41 cm. Colección MNBA, Inv. 2229

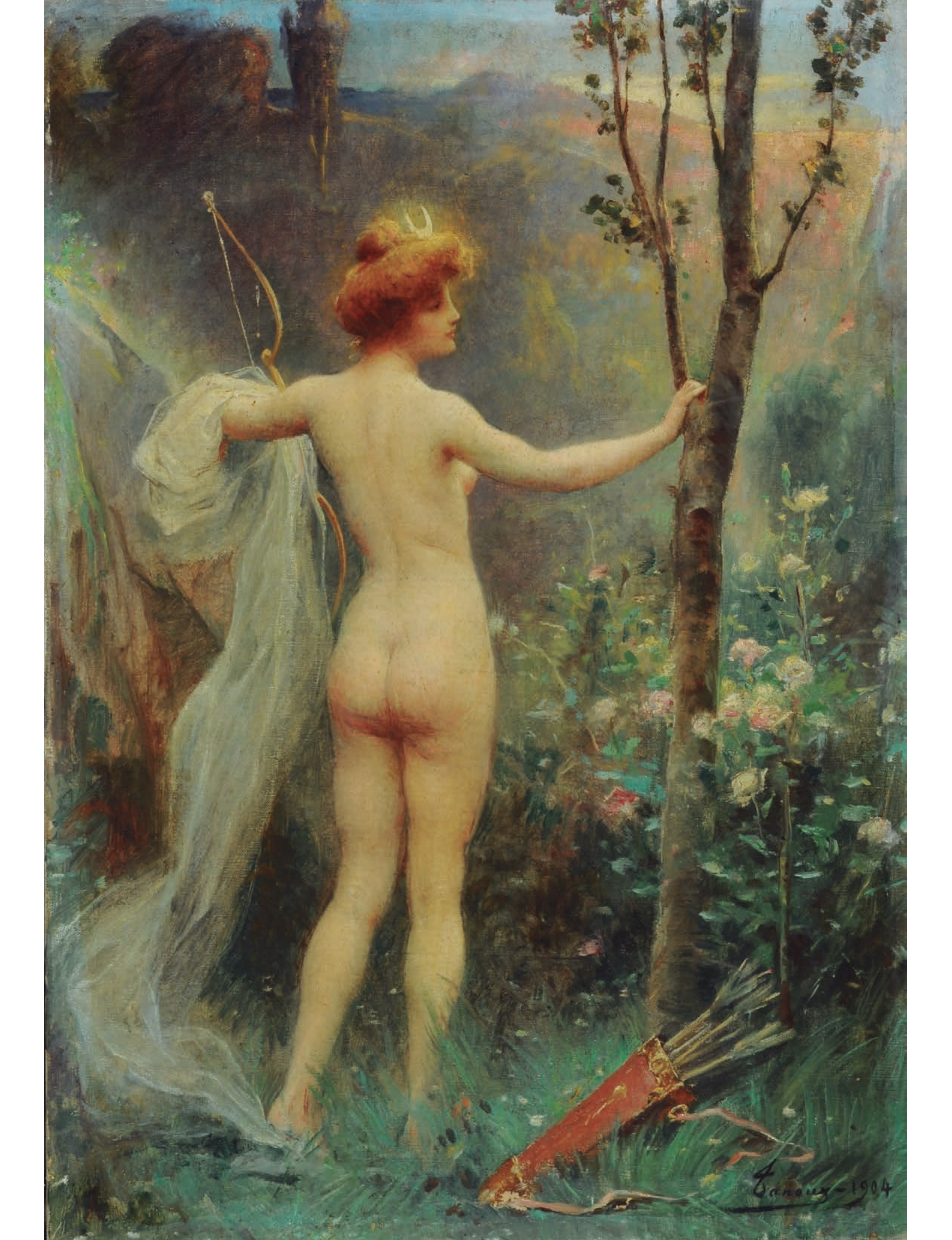




Frank Kupka, *Desnudo*, s/f
pastel y grafito sobre papel, 40,5 x 53,2 cm
Colección MNBA, Inv. 1353

Jules Nel-Dumouchel, *El baño*, 1887
óleo sobre tela, 165 x 115 cm
Colección MNBA, Inv. 5489


J. NEL-D


1904



Henri-Adrien Tanoux, *Diana*, 1904
óleo sobre tela, 55,2 x 38,4 cm
Colección MNBA, Inv. 1989

Henri-Adrien Tanoux, *Desnudo*, 1904
óleo sobre tela, 65 x 92 cm
Colección MNBA, Inv. 1910



Pierre Carrier-Belleuse, *La frileuse,* 1894
pastel sobre tela, 120 x 65 cm
Colección MNBA, Inv. 5786

Auguste Rodin
Estudio para *Le baiser* (*El beso*), s/f
terracota y yeso, 76 x 44 x 54 cm
Colección MNBA, Inv. 2721





Pedro Zonza Briano, *Creced y multiplicaos*, 1911
bronce, 132,7 x 72 x 67 cm
Colección MNBA, Inv. 3599

Alberto Lagos, *La confesión de Antígona*, 1911
cera, 45,5 x 33 x 37 cm
Colección MNBA, Inv. 7270



Seductoras fatales y musas modernas

En los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, la imagen de la *femme fatale* se volvió casi una obsesión en las artes plásticas, la poesía, el teatro y poco después el cine.[1] Su imagen adquirió una tipología precisa de heroína fría e impasible, bella y perversa. De pie, con la cabeza echada hacia atrás y la mirada velada a medias por los párpados caídos, se la representó con frecuencia aureolada por sus cabellos largos en desorden, rodeada de serpientes, esfinges, cadáveres, fuegos y otros símbolos que funcionaron como atributos de su peligrosidad.[2] La mujer fatal tomó a menudo la fisonomía de sus antiguas antepasadas (Salomé, Pandora, Judith, Eva, entre ellas), encarnando la fascinación y el terror que las nuevas mujeres, modernas, independientes, ejercieron sobre los hombres de su tiempo. Nietszche las consideró juguetes peligrosos: el resumen de las dos máximas pasiones masculinas, la diversión y el peligro. Pero fue más difundido un discurso trágico que encarnó en la tipología de la mujer fatal los peores miedos masculinos: la impotencia y la muerte. Se ha hablado con frecuencia de misoginia en relación con estas representaciones finiseculares, pero es fácil advertir también en ellas la fascinación que ejercieron aquellas mujeres modernas. Las claves de la seducción femenina y masculina comenzaban rápidamente a modificarse, el diseño de moda marca el ritmo de sus nuevas formas de presencia en los salones y en las calles, y el imaginario de la época da cuenta de esos difíciles ajustes de las relaciones entre los sexos en un momento de cambio de los lugares de visibilidad y poder de las mujeres.

La mujer fatal, la *belle dame sans merci*, surge como la encarnación del miedo que provocaba la mujer moderna, emancipada, pero también como descubrimiento de un nuevo erotismo para imaginar; una vez más, los artistas, los publicistas, los poetas y ensayistas recurrieron a la cantera del repertorio simbólico antiguo.

Así como Eva, la primera mujer en la tradición judeo-cristiana, había provocado la caída del primer hombre, la primera mujer en la tradición griega también fue fatal: Hesíodo presenta a Pandora en *Los trabajos y los días* como una creación de Hefestos y Atenea por mandato de Zeus para vengarse de la raza humana, a la que Prometeo había dado el fuego divino. Fue dotada de muchas cualidades: belleza, gracia, habilidad manual, pero traía consigo una jarra cerrada que contenía todos los males en su interior. Pandora había recibido la orden de no destaparla, pero pudo más su deseo de saber y liberó así todas las calamidades que afligen a los mortales. Solo la esperanza quedó agazapada en el fondo de la jarra. El pequeño frasco o cofrecillo de Pandora aparece como símbolo visual del peligro que puede acechar tras la belleza de aspecto inocente o indefenso de la mujer, del potencial destructivo de un ser en apariencia dócil y sumiso. La *Pandora* pintada por Jules Lefebvre a fines del siglo XIX en el más refinado estilo *pompier* es casi una niña, su desnudez difícilmente podría ser más candorosa e idealizada. El miedo a su poder nefasto está encerrado en el pequeño cofre, aunque algo siniestro se adivina en el gesto grave con el que la niña lo ofrece fijando su mirada en el espectador, y en el velo oscuro que flota misterioso a sus espaldas. En un lenguaje más moderno y menos explícito, la *Mujer del vaso azul* del pintor simbolista Edmond François Jean Amand (quien firmaba Aman-Jean) puede fácilmente vincularse con la imagen de Pandora. Una extraña planta brota del vaso que ella sostiene y rodea como un halo oscuro su cabeza.

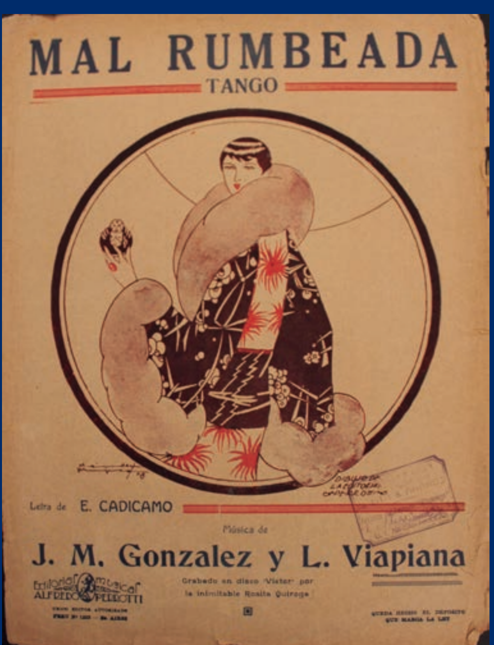
Con frecuencia se han estudiado algunas personificaciones antiguas de las mujeres fatales en clave psicoanalítica, como símbolo del miedo masculino a la castración y la parálisis provocado por las mujeres modernas: Judith, Salomé, Dalila, Medusa y las Sirenas fueron presencias frecuentes en la cultura de la *Belle Époque*.

Es muy escueta la referencia a Salomé en la Biblia, la joven que con su danza lasciva encendió el deseo del viejo Herodes y que pidió por recompensa (por indicación de su madre, Herodías) la cabeza de Juan el Bautista. Sin embargo, una vieja

Jean-Joseph-Benjamin Constant, *La Emperatriz Theodora*, 1887, óleo sobre tela, 224,5 x 125,5 cm. Colección MNBA, Inv. 2513









tradición atribuía a Salomé haber estado enamorada del predicador, cuestión que aparece en numerosas representaciones que, desde el siglo XV, la mostraron con la cabeza del Bautista en una bandeja, sumida en una ensoñación nostálgica.[3]
La Salomé del siglo XIX es perversa. Desde las pinturas de Gustave Moreau extensamente comentadas por Joris-Karl Huysmans en *À Rébours* (la Salomé "sobrehumana y extraña" que Des Esseintes había soñado)[4] hasta la que besa en un rapto de éxtasis la cabeza de su víctima en la obra de Oscar Wilde ilustrada por Aubrey Beardsley. Como señala María Isabel Baldasarre en la ficha razonada de esta obra del Museo Nacional de Bellas Artes, la *Salomé* de Francisco Masriera Manovens, de 1888, donada a la institución por Parmenio Piñero como "La vencida", más bien remite a la iconografía de Judith, la heroína bíblica que corta la cabeza de Holofernes, haciendo visible su poderío fatal en la espada enorme que sostiene. De hecho, la pintura retoma de manera casi idéntica una *Judith* de Benjamin Constant, subastada en París hace unos años.[5] Dos pequeños bocetos para *Salomé* de Severo Rodríguez Etchart presentan un tal desapego entre la bailarina y el despojo de su víctima en la bandeja, que hacen pensar en la evocación de una bailarina contemporánea en ese papel.
Fueron numerosas las obras finiseculares que hicieron referencia al carácter pecaminoso de la sexualidad y el cuerpo femenino. Se exhibe aquí el panel central del tríptico *La leyenda de Thais* de Pietro Chiesa. La personificación de la Duda también asume los rasgos inconfundibles de una tentadora fatal en la segunda versión de *La visión de Fray Martín* de Vicente Nicolau Cotanda, enviada por el artista español (residente por entonces en Buenos Aires) a la Exposición Colombina de Chicago en 1893, a la cual también Ángel Della Valle hizo llegar su *Vuelta del Malón.* Su primera versión de este asunto había sido premiada en el Salón de Madrid de 1885 y fue reproducida en grabado por *La Ilustración Española y Americana*.
Las mujeres fatales también se representaron vestidas, lo que potenció una nueva fuerza de atracción erótica. Muchas veces fueron mujeres, y en particular las grandes divas, quienes encargaron sus retratos vestidas como heroínas antiguas, poderosas y letales. La *Emperatriz Teodora* (1887) de Benjamin Constant, en exposición permanente en la sala central del Museo, es un buen ejemplo del impacto ejercido por la diva Sarah Bernhardt en ese papel, en la obra de Victorien Sardou de 1884.
La mujer vestida aparece dueña de sí y de las situaciones que desencadena. Ya no es un mero objeto de contemplación ni una esclava voluptuosa: es capaz de dominar al hombre con sus encantos, consciente o inconscientemente realzados por la vestimenta, el maquillaje y el peinado. Fueron habituales las escenas de toilette que, como afirma Tamar Garb, significaron "el laboratorio de la mujer moderna".[6] Así aparece la muchacha vestida de blanco en *La manicure* (1901) de Henri Caro Delvaille o la mujer reclinada que analiza las opciones que le ofrecen otras, visiblemente sus criadas, en *Los mantones de Manila* (1914) de Fernando Fader. Así aparecía también la *bonne* de Sívori: poniéndose las medias, escena que tenía larguísima tradición erótica desde el siglo XVIII, pero ella era una criada. La pobreza de la escena y el cuerpo de la mujer, sus ojos bajos, no estimularon esa interpretación en sus espectadores aunque su cuerpo desnudo apareciera erguido y dueño de sí. La seducción fatal estuvo asociada al vicio y la opulencia, casi sin excepciones. Las bailarinas, las actrices, las divas encarnaron este rol y estimularon la imaginación popular respecto de sus poderes: joyas, ropas exóticas, brindis con champagne y

gastos estrafalarios estuvieron entre sus atributos. Tres ejemplos notables de estas representaciones asociadas al mundo de la música, la danza y el teatro son *Musidora* de Julio Romero de Torres, la *Danseuse* de François Martin-Kavel, y *Baile de máscaras* de Frederic Hendrik Kaemmerer.

Tal vez la representación más imponente de una mujer fatal en el fin de siglo rioplatense es el retrato de Doña Carlota Ferreira de Regúnaga pintado por Juan Manuel Blanes en Montevideo durante 1884. El cuadro fue encargado por la mujer retratada, quien, como sabemos por la correspondencia del pintor y sus primeras biografías, provocó la caída de la familia Blanes: amante del padre, se casó en secreto con el hijo, quien tras ser descubierto, huyó y desapareció para siempre. Blanes jamás pudo perdonarse la pérdida del hijo, a quien siguió buscando hasta el momento de su propia muerte, en 1901. Un año antes de morir, había presentado en el Salón de París *Demonio, mundo y carne,* cuadro de pecado y arrepentimiento que ofrece muchas claves para que su modelo sea identificada con Carlota. Tal vez su exposición pública haya sido una suerte de venganza.

La imagen de la *femme fatale* en Buenos Aires estuvo inevitablemente asociada con los miedos y ansiedades que suscitó el fenómeno extendido del comercio sexual en la ciudad que fue el principal puerto de inmigración europea de Sudamérica. "A fines del siglo XIX, Buenos Aires era conocida internacionalmente como un tenebroso puerto de mujeres desparecidas y vírgenes europeas secuestradas que se veían obligadas a vender su cuerpo y a bailar el tango", escribió Donna Guy al comienzo de su libro sobre la historia de la prostitución en la ciudad.[7] Asociada su imagen con las actrices y bailarinas de cabarets y bistrós, pero sobre todo, con el estereotipo de la muchacha de clase baja que se prostituye (y es capaz de todo tipo de traición) para vestir y enjoyarse como una mujer rica, estas "malas mujeres" no fueron objeto de pinturas o esculturas, sino que proliferaron en el imaginario desplegado en los tangos, sainetes, vodeviles y novelas.

El tango, crecido en los burdeles y bares de Buenos Aires a fines del siglo y adoptado poco después como una moda arrasadora en París (y desde allí en todas las grandes ciudades del mundo), una danza de electrizante potencial sensual y sexual teñido de melancolía, es tal vez el más importante aporte de Buenos Aires a la historia mundial del erotismo.

LMC

Notas

[1] Basta citar como ejemplo de este paso al cine *El Ángel Azul,* (1929) de Von Sternberg (basada en la novela *Professor Unrath* de Thomas Mann), donde una Marlene Dietrich de 25 años de edad encarna a la muchacha frívola que provoca la ruina del viejo profesor.
[2] Existe una vasta bibliografía sobre este tema, de la cual cito dos textos pioneros: Martha Kingsbury, "The Femme Fatale and her Sisters", en *Woman as Sex Object, op. cit.*, pp. 183-205. Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo,* Madrid, Debate, 1994 [1986].
[3] Cfr. Erwin Panofsky, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York University Press, 1969.
[4] Joris-Karl Huysmans, *Al revés*, Buenos Aires, Librerías Fausto, 1977 [1885].
[5] Lote 94 Hôtel Drouot, Salles 5 & 6, París, 14 de mayo de 2001.
[6] Tamar Garb, *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France,* Londres, Thames and Hudson, 1998.
[7] Donna J. Guy, *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955,* Buenos Aires, Sudamericana, 1994, p. 17.

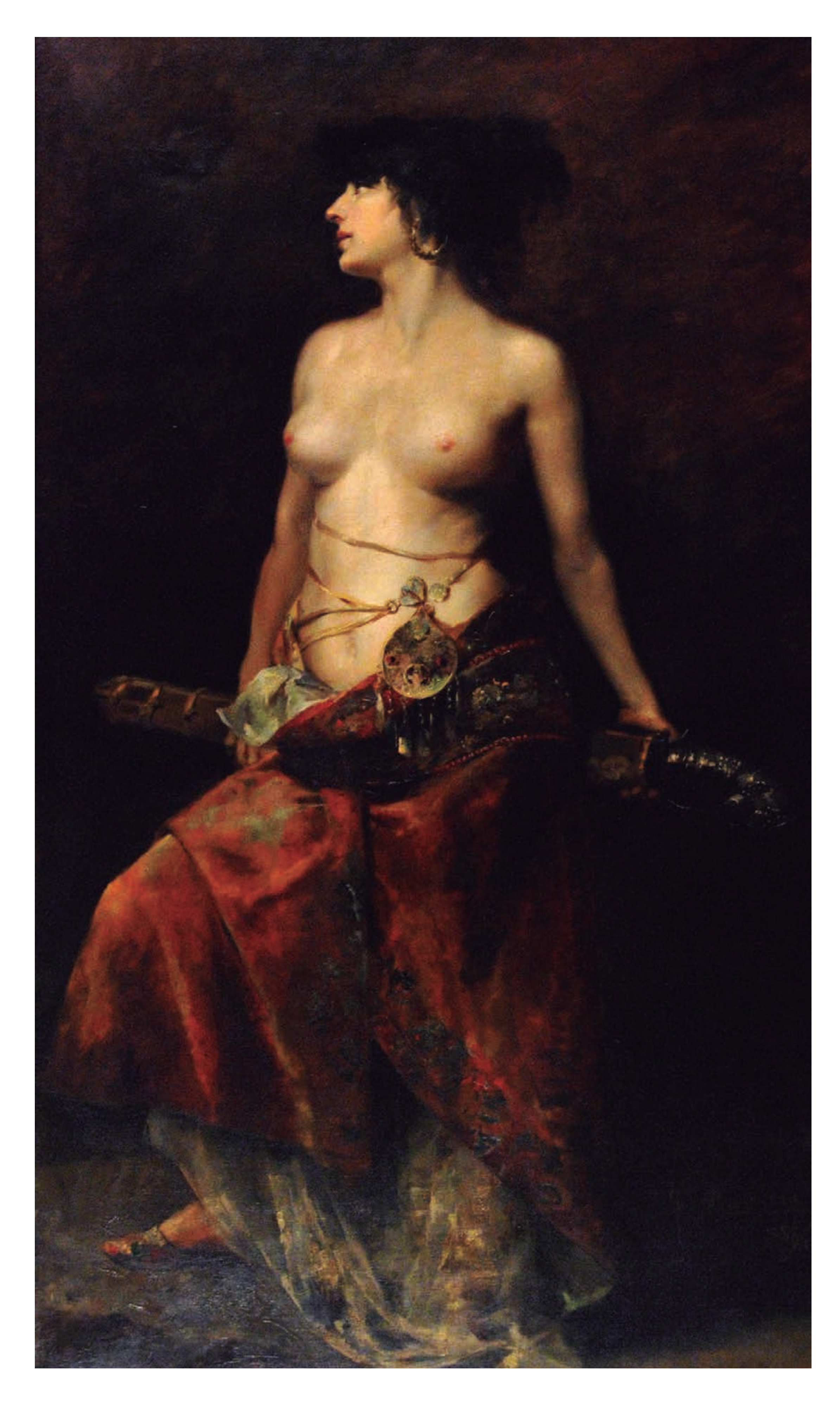
Supplément au catalogue de l'oeuvre gravé de Félicien Rops. Librairie Floury, París, 1895. Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno





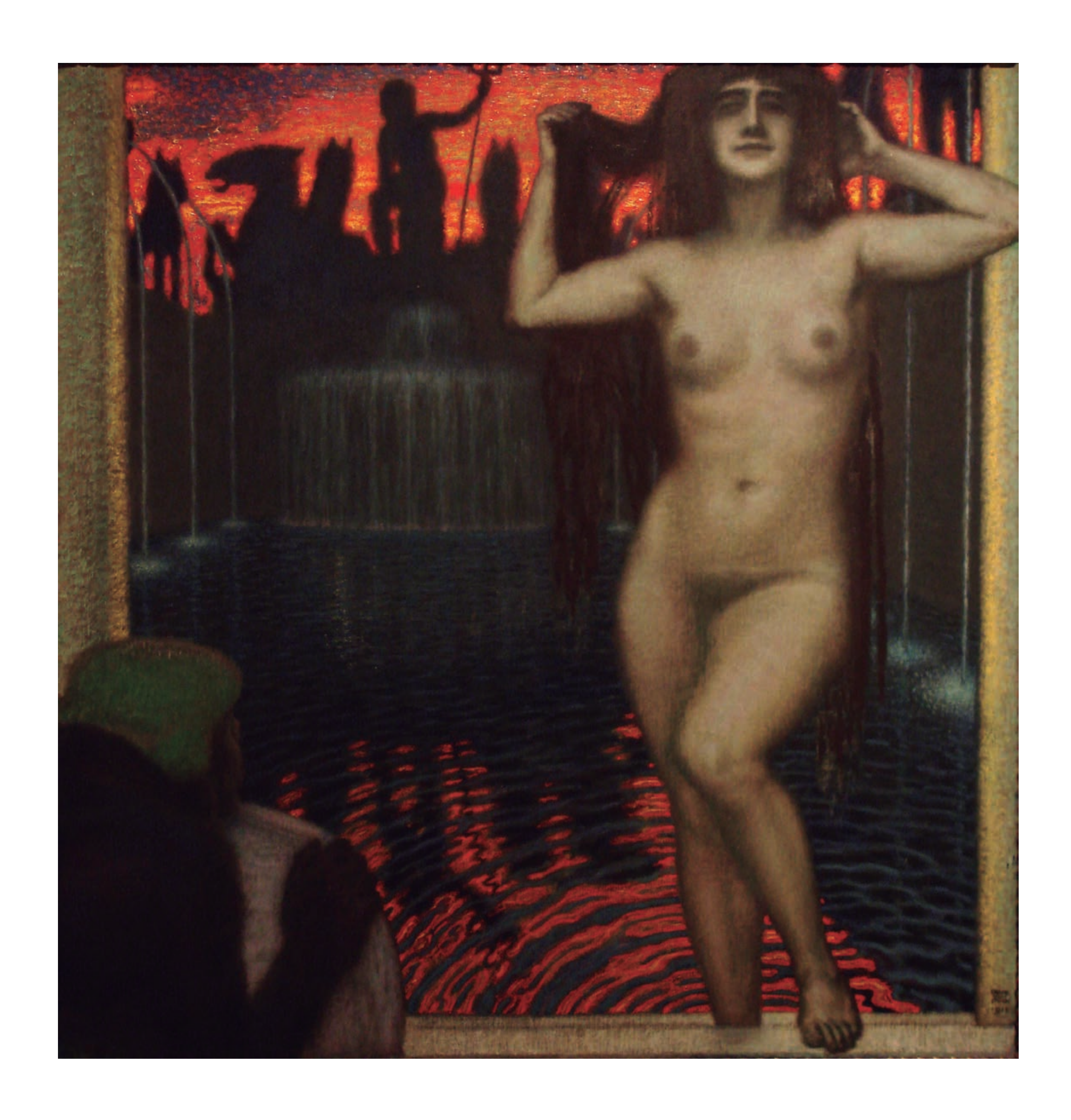
Jules Joseph Lefebvre, *Pandora*, s/f
óleo sobre tela, 132,5 x 63 cm
Colección MNBA, Inv. 2872

Francesc Masriera y Manovens, *Salomé*, 1888
óleo sobre tela, 176 x 105 cm
Colección MNBA, Inv. 6132

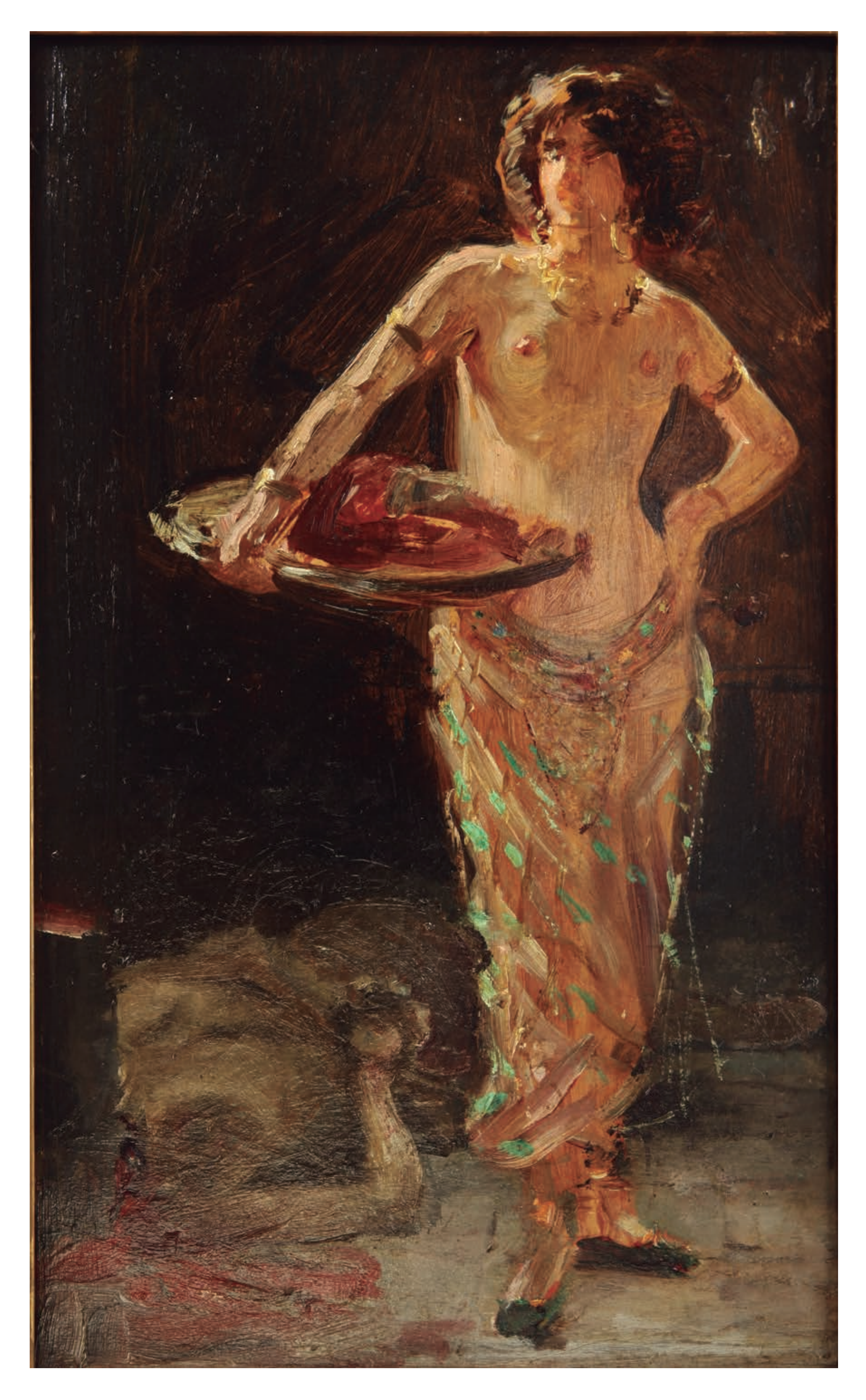


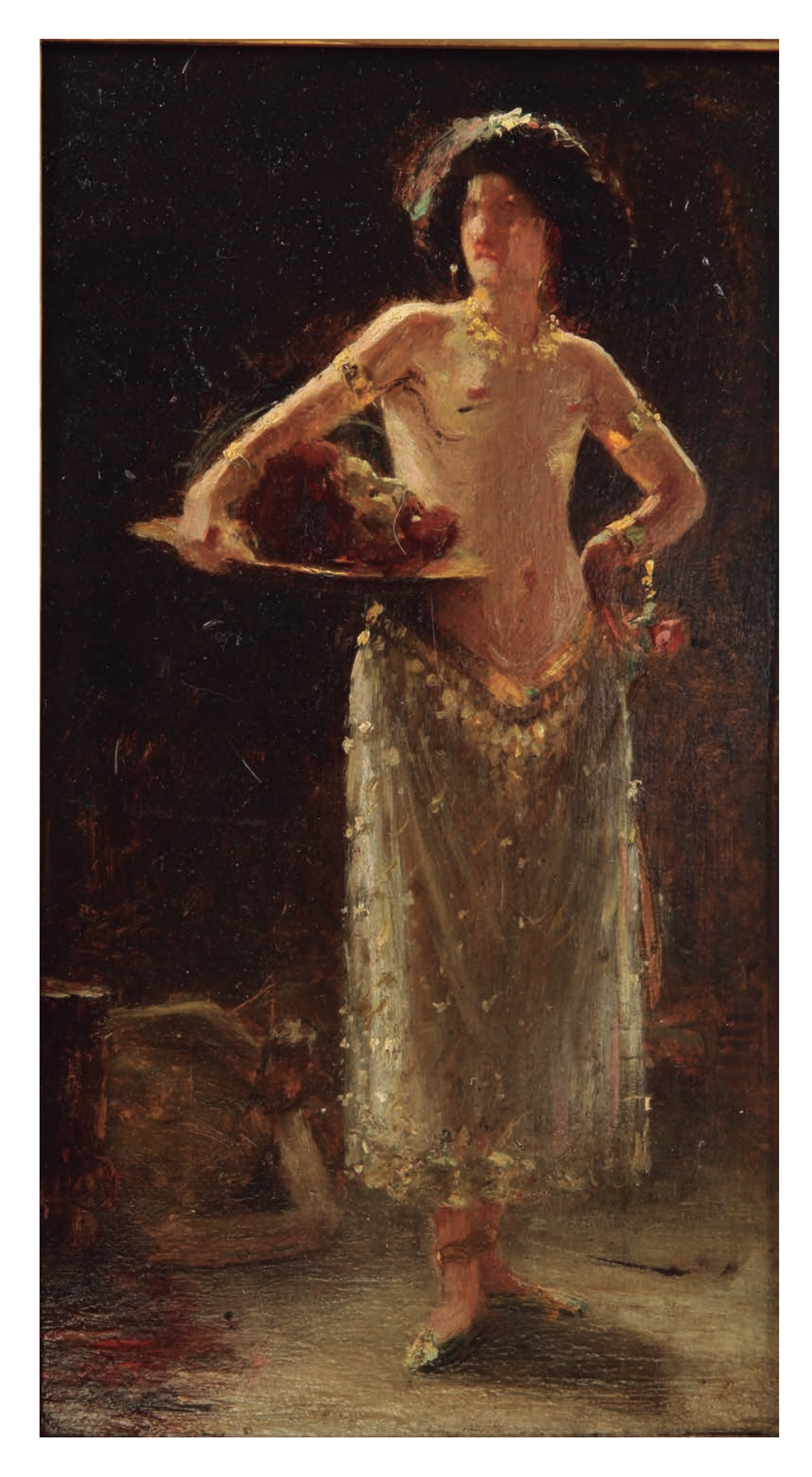


Edmond Aman-Jean, *La mujer del vaso azul* (o *Mujer con el vaso azul*), s/f, óleo sobre tela, 55 x 46,5 cm. Colección MNBA, Inv. 2064



Franz von Stuck, *Batsheba* (*Betsabé*), 1912, óleo sobre tela, 95 x 91 cm. Colección MNBA, Inv. 2341

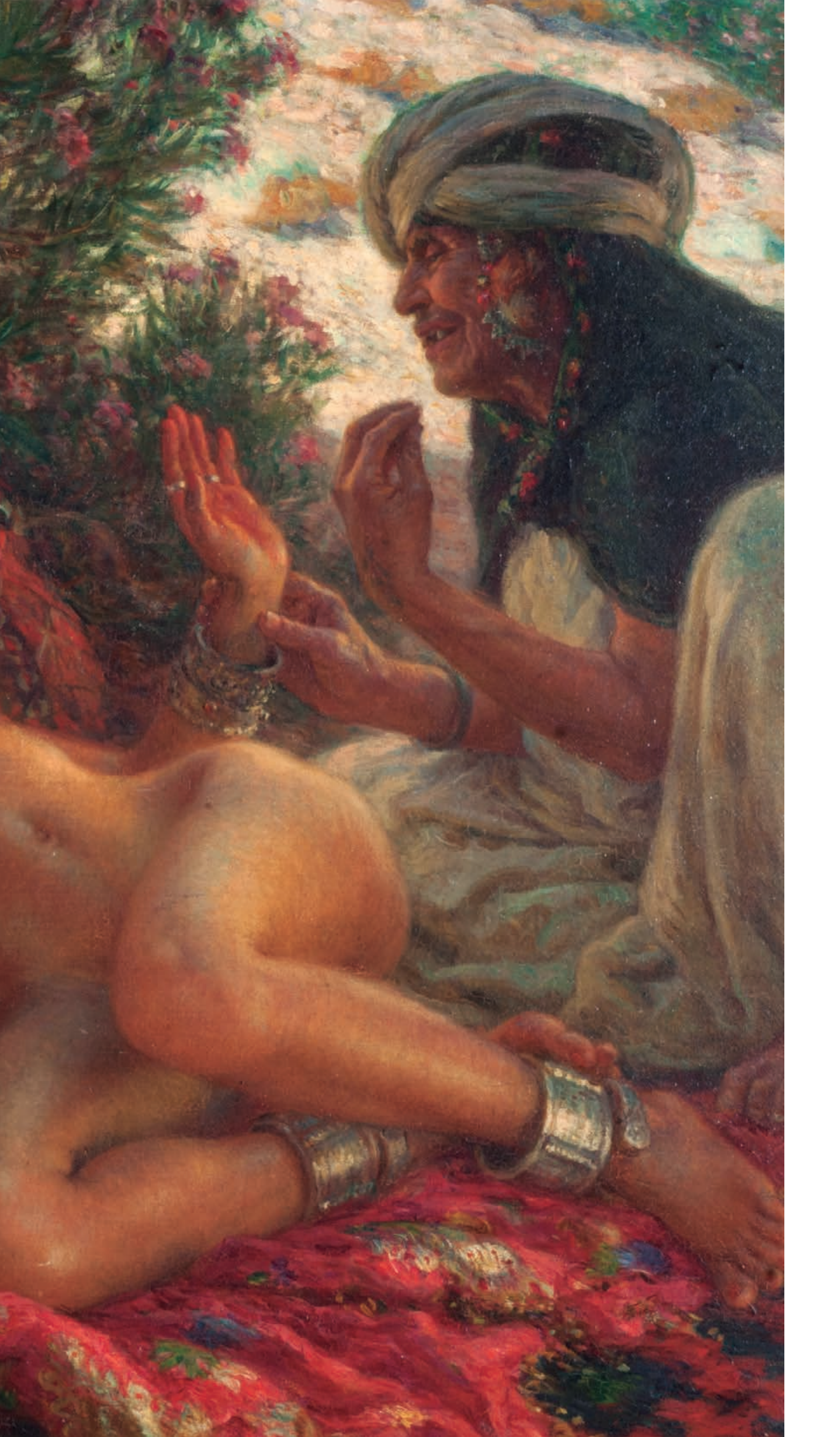




Severo Rodríguez Etchart
Salomé (boceto), s/f
óleo sobre cartón, 35,5 x 22 cm
Colección MNBA, Inv. 1818

Severo Rodríguez Etchart
Estudio de *Salomé*, s/f
óleo sobre cartón, 34,2 x 18,5 cm
Colección MNBA, Inv. 1817


DINET



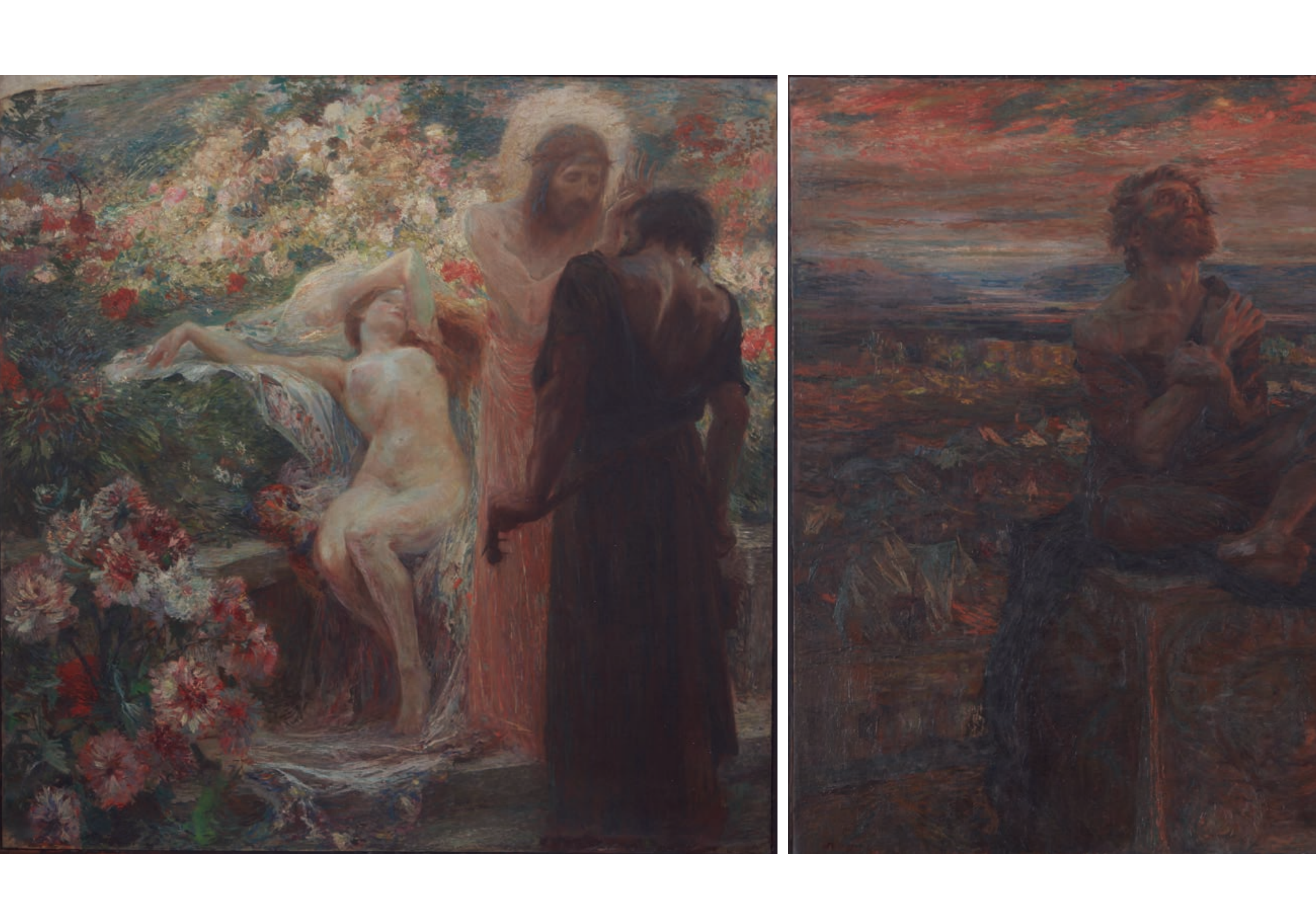
Étienne Alphonse Dinet
La messagère de Satan
(*La mensajera de Satanás*), 1908
óleo sobre tela, 111 x 149 cm
Colección MNBA, Inv. 2548



La Ilustración Española y Americana (Madrid), *La visión de Fray Martín* (1884) de Vicente Nicolau Cotanda, Madrid, 22 de mayo de 1885. Colección particular

Vicente Nicolau Cotanda, *La visión de Fray Martín*, 1892, óleo sobre tela, 330 x 202,5 cm. Colección MNBA, Inv. 2884





Pietro Chiesa, *La leyenda de Thais*, s/f, óleo sobre tela, 160 x 160 cm, 160 x 224 cm, 160 x 160 cm. Colección MNBA, Inv. 2505







Juan Manuel Blanes, *Retrato de Doña Carlota Ferreira de Regúnaga*, *circa* 1883, óleo sobre tela, 130 x 100 cm
Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo



Juan Manuel Blanes, *Demonio, mundo y carne*, *circa* 1884-85, óleo sobre tela, 106 x 156 cm
Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes", Montevideo



Gregorio López Naguil
Laca china, 1918
óleo sobre tela, 118 x 151 cm
Colección MNBA, Inv. 1895


G. LOPEZ
NAGUIL
B. AYRES
MCMXVIII



Henri Caro-Delvaille, *La manicure* (*La manicura*), *circa* 1901, óleo sobre tela, 136,5 x 232,5 cm. Colección MNBA, Inv. 2680



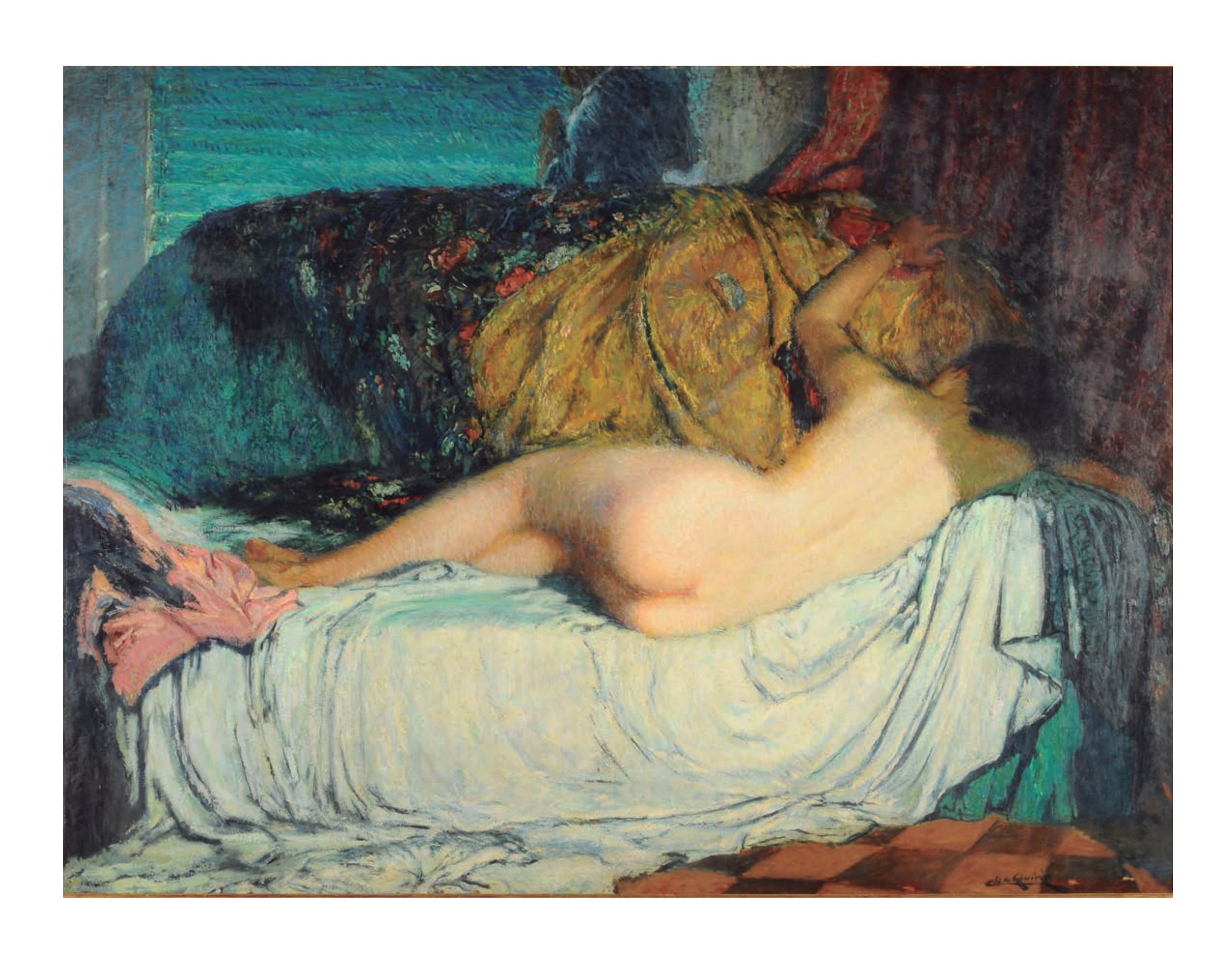




Fernando Fader, *Los mantones de Manila*, 1914
óleo sobre tela, 116 x 140 cm
Colección MNBA, Inv. 1757



Antonio Ortiz Echagüe, *Desnudo*, s/f, óleo sobre tela, 145 x 190 cm. Colección MNBA, Inv. 2605



Cesáreo Bernaldo de Quirós, *Paños y desnudo*, s/f, óleo sobre tabla, 141,5 x 191 cm. Colección MNBA, Inv. 6815



Julio Romero de Torres, *Musidora*, s/f
óleo y temple sobre tela, 110 x 176 cm
Colección MNBA, Inv. 2618

Henri Caro-Delvaille, *La mujer del espejo*, 1908
óleo sobre tela, 114 x 75 cm
Colección MNBA, Inv. 2538





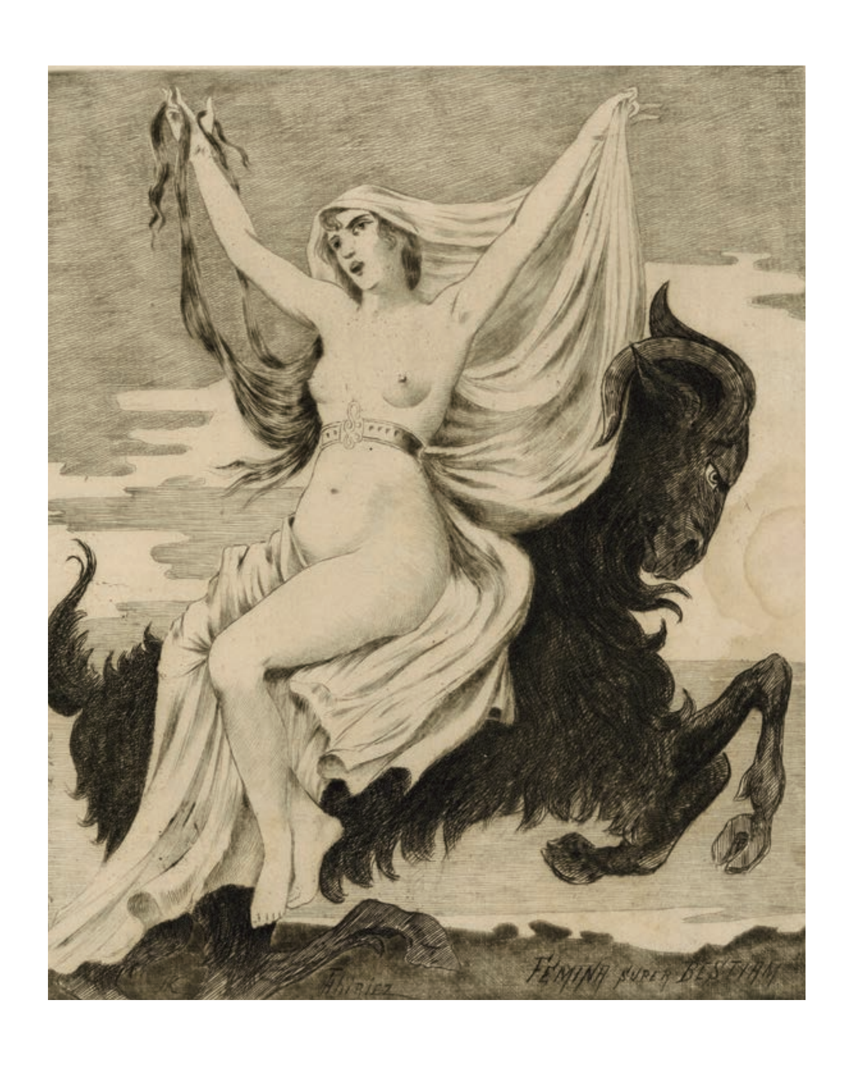

P.H.KAEMMERER



Páginas anteriores:
François Martin-Kavel, *Danseuse* (*Bailarina*), s/f, óleo sobre tela, 176 x 106 cm. Colección MNBA, Inv. 7360
Frederik Hendrik Kaemmerer, *Baile de máscaras*, s/f, óleo sobre tela, 251,5 x 151 cm. Colección MNBA, Inv. 2901



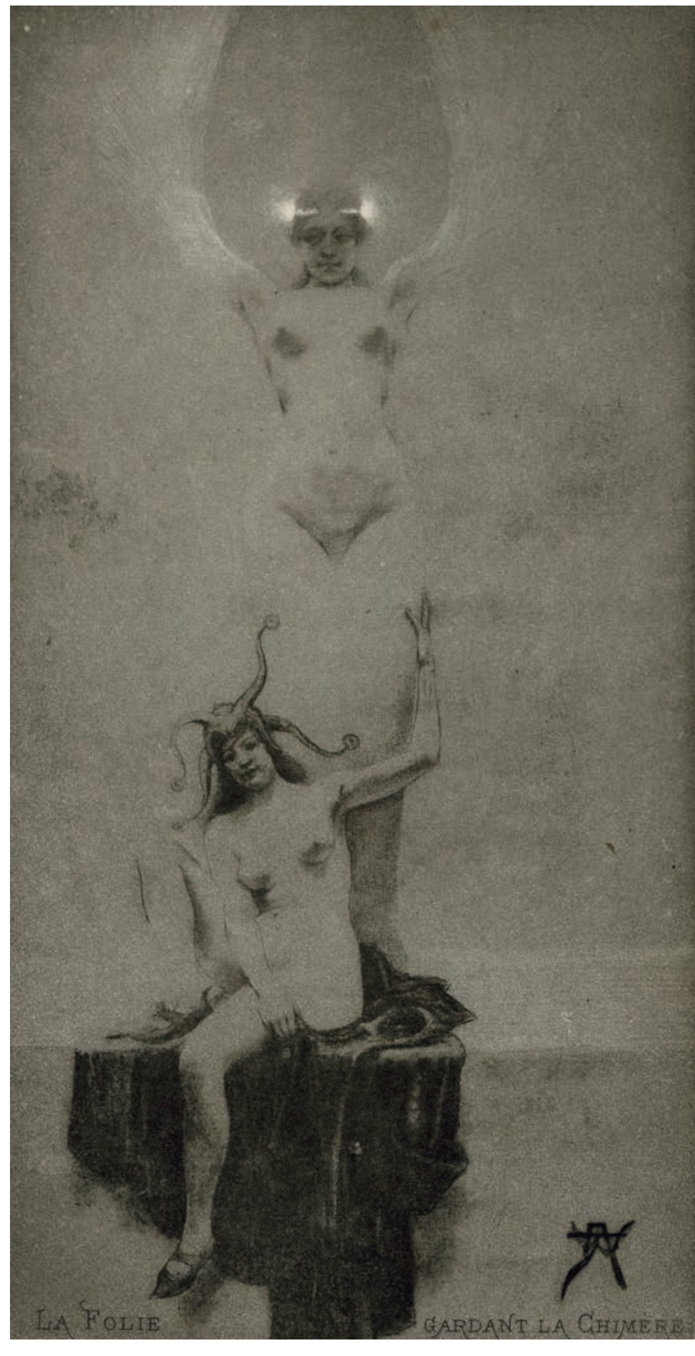
L'Art et le Beau (París), núm. 9 y 10, 1906, colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno





H. Thiriez, *Femina super Bestiam*, *circa* 1900
aguafuerte, 20,5 x 17,5 cm
Editor René Pincebourde, París
Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno

H. Thiriez, *Le rapt*, *circa* 1896
aguafuerte y aguatinta, 20,5 x 17,5 cm
Editor René Pincebourde, París
Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno



Joseph Apoux, *Femina*, s/f
aguafuerte y buril, 19 x 12,5 cm
Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno

André Louis Armand Rassenfosse
La folie, gardant la chimère, *circa* 1900
aguafuerte, aguatinta y buril, 20,3 x 10,2 cm
Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno



Supplément au catalogue de l'oeuvre gravé de Félicien Rops. Librairie Floury, París, 1895. Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno



Supplément au catalogue de l'oeuvre gravé de Félicien Rops. Librairie Floury, París, 1895. Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno



Supplément au catalogue de l'oeuvre gravé de Félicien Rops. Librairie Floury, París, 1895. Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno



Supplément au catalogue de l'oeuvre gravé de Félicien Rops. Librairie Floury, París, 1895. Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno





Joseph Apoux, *Fleur du mal*, s/f, aguafuerte y puntaseca, 20 x 17 cm
Editor René Pincebourde, París, Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Léon Lebègue, *Un trio célèbre*, *circa* 1900, aguafuerte y buril, 17,5 x 11,2 cm
Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno



Joseph Apoux, *Impressionnisme*, s/f, aguafuerte, puntaseca y buril, 20,5 x 17 cm
Editor René Pincebourde, París, Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno



E. Gatget, sin título, 1901, Editor E. Gatget, aguafuerte y buril, 16,4 x 11,5 cm
Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Didascalias,
lecturas e interpretaciones

Mundo, demonio y carne de Blanes

Gonzalo Aguilar

Es así desde tiempos inmemoriales: advertir sobre una tentación no hace más que alentarla. Sobre todo, si se trata de una imagen visual. Y más aún si la distancia entre el lenguaje (el título: *Demonio, mundo y carne*) y lo que esa imagen nos entrega no se corresponden según una relación transparente. Que hay allí "carne" está más que claro. ¿Pero dónde está el demonio? ¿Qué objeto viene a representar al mundo? En las representaciones convencionales, el mundo es un globo terráqueo y el demonio un personaje con barba, cuernos y eventualmente una forma más o menos monstruosa, pero acá solo vemos el cuerpo de una mujer que, aterrada, parece querer protegerse de lo que la rodea y la asusta. A su alrededor, al borde de la cama, hay objetos diversos que forman, como en una alegoría manierista al modo de Bronzino, un acertijo. Naipes de barajas españolas, joyas, mantas, jarrones, un libro escondido bajo una tela, monedas de oro, una piel de leopardo… La máscara remite, en todas las iconologías, a la mundanidad, la insinceridad y la falsedad. Al borde de la cama de la mujer, adquiere un carácter doblemente siniestro. Por un lado, sustituye su rostro, que ella oculta con sus manos: ambos son complementarios y juntos forman un rostro completo. Por otro lado, abandonada en el suelo, pierde toda finalidad y ya no encubre nada sino a sí misma: permanece como un enigma, así como los objetos que la rodean. El tema del mundo, el demonio y la carne –*mundus, caro, et diabolus*– es de origen cristiano y habla de las tentaciones que nos empujan a los placeres terrenales y nos alejan del cielo. ¿Pero qué falsos engaños son los que retrata el cuadro de Blanes? ¿Se trata, acaso, de la tentación del poder que está no solo en la riqueza desparramada sino también en el rey de las barajas españolas? ¿O es más bien la trampa del juego que, además de los naipes, evocan los tres dados? ¿O es, finalmente, la seducción cruel de la lujuria que se exhibe en el cuerpo de la mujer que hace frente y se resiste a aquello que la provoca?

Ella, que resiste la tentación, es a la vez muy tentadora. Su carne tenuemente iluminada, sus curvas y su posición acostada opacan todo lo que la rodea. Con mucha audacia, Blanes coloca el cuerpo en la diagonal que cruza el cuadro y que define el equilibrio espacial. En ese cuerpo, además, está muy visible el vello de una de las axilas que evoca inmediatamente el pubis oculto de la mujer desnuda. Las telas también sugieren el disimulo, el encubrimiento y se despliegan por todos lados: la cama, el suelo, la cabeza de ella y hasta un cortinado que ocupa todo un margen del cuadro como en la Venus en el espejo de Velázquez. Es como si el pintor hubiese corrido el telón para aleccionarnos (o tentarnos) con la escena. Aunque nunca sabremos si Blanes quiso dar una lección de moral cristiana o se propuso, en cambio, exhibir el poder de la tentación visual que derriba todos los discursos. La ambigüedad de la escena está en el cortinado mismo, porque en sus pliegues creo entrever la figura del demonio que el título enuncia y que en el cuadro falta. Algo así como una boca que se abre, con barba, y unos ojos en blanco y unas alas de murciélago. ¿Se trata de una figura real o es producto de una alucinación, la alucinación que suelen producir el demonio, la carne y el mundo y que hace que nos perdamos?

Pero hay algo más: ese cuerpo no es anónimo. El estampado azul de la pared del fondo es el mismo que el del retrato de doña Carlota Ferreira de Regúnaga. Parece difícil reconocer en esa mujer adusta, corpulenta y nada agraciada a la mujer que, en *Demonio, mundo y carne*, se nos ofrece desnuda. Sin embargo, los testimonios confirman que se trata de la misma persona: Carlota, una mujer de vida turbulenta. En 1883, ya viuda de Regúnaga, se acercó al pintor para que la retratara. Comenzó entonces un romance que se interrumpió abruptamente cuando ella lo abandonó por el propio hijo de Blanes, Nicanor, huyendo con él hacia Buenos Aires. Después abandonó a Nicanor y se casó con el doctor Julio Jurkowski: fueron los años de adicción a la morfina. No son los únicos amores conocidos de Carlota: a fines de siglo conoce a Horacio Quiroga, quien la retrató cruelmente –venganza del despechado– en su cuento "Una estación de amor". ¿Quién es entonces el que está aterrado? ¿La modelo que mantiene su pulsera de oro y su tocado de odalisca? ¿O el pintor, que parece entregarse a lo que debería ser rechazado?

El demonio es el tentador; el mundo es el exceso; la carne, el vicio. La pedagogía cristiana nos incita a quebrar los embelecos e ilusiones de lo que nos rodea e ir más allá. El cuadro de Blanes, de un modo paradójico, nos invita a quedarnos de este lado, en la apariencia sensual de las cosas.





Juan Manuel Blanes, *Retrato de Doña Carlota Ferreira de Regúnaga*, *circa* 1883. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo
Juan Manuel Blanes, *Demonio, mundo y carne*, *circa* 1884-85. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes", Montevideo

La cautiva

Selva Almada

Poniendo la oreja contra la tierra podía sentirlos a lo lejos. Tamtam tamtam tamtam. Los cascos de los caballos latiendo como el corazón de la pampa. Un hormigueo en la piel finísima del blanco pabellón, un cosquilleo que se iba desparramando por el resto de su cuerpo. Un hueco en la panza. Ganas de hacer pis. Sin poder moverse. Echada sobre el suelo como las perras los días de calor.

Se quedaba horas oyendo el galope de esos diablos que no llegaban nunca. Que no dejaban nunca de anunciarse.

Que se vienen. Que se vienen. Que se vienen.

Pero no llegan nunca.

¿Qué olor tendrían? Volvía la cara contra la tierra, olisqueaba. Olor así ¿a pasto y a bosta? A grasa de animal, a cuero de caballo. Los genitales sudados y enrojecidos y agrandados por el frote contra el lomo de los pingos, montando en pelo, bestia sobre bestia.

Si nadie la veía, mordía las hebras del pasto que cubría el suelo como una pelambre verde, duro y ralo como el pelo que le cubría a ella los sobacos y la entrepierna. Mordía las hebras pinchudas del pasto, levemente puesta en cuatro patas, ofreciéndose pudorosa a ese latido que venía desde lejos.

Que se viene. Que se viene. Que se viene.

Pero no llega nunca.

No llega como no llega el aguacero. Que se anuncia tronando en la distancia. Que se hace esperar. Que se hace querer.

Después volver a los quehaceres cotidianos. Ayudar a la mamá. Limpiarle los mocos al más pequeño de la prole de su padre. Cebarle mate a papaíto, el viejo cojudo, criollo de pura cepa, que la mira desde atrás de la cerrazón del deseo. Hija de la pernada. Concebida para servir a otro macho blanco criollo, parecido a su padre, con quien parirá hijos hasta que se le venza el cuerpo, hijos para poblar la pampa, para sembrarla de lado a lado, para robársela a los cardos, a los diablos, a los infieles que tamtam tamtam tamtam rondan.

A la caída del sol encerrarse en la penumbra de la pieza compartida con las hermanas. Lavarse en el fuentón con agua tibia. Verse el cuerpo de a fragmentos. Ahora un pecho, transparente de tan pálido, cruzado por los arroyitos azules de las venas, la escarapela rosa del pezón en el medio. Ahora otro pecho igual. Ahora el paño húmedo deslizándose por las partes. Un dedo recorriendo la canaleta de blanda carnadura, un dedo que se frena, que se topa, que aprieta suavemente el pimpollo de ceibo que se abre justito en el centro. Ahora las redondeces de las ancas. Mano y paño al tanteo debajo del largo camisón ajustado en el cogote. Y el corazón latiendo tamtam tamtam tamtam como los cascos de los diablos.

Dormir con un solo ojo. El otro abierto, de consigna, esperando porque se vienen, se vienen, se vienen, pero no llegan nunca. Hasta que un día, el suelo tiembla, se hace la noche en plena tarde, la tarde es una sola polvareda, el mundo se desarma en cascotazos. Todos corren. Chillan las mujeres y los críos. Ella se queda sola, clavada a la tierra que se abre bajo sus pies. Clavada como un mojón en la pampa. Siente los tirones de los suyos, la ropa rasgada por las buenas voluntades de sus vecinos. Pero ella se queda quieta, hundida en el suelo como una estaca.

Hasta que alguien la arranca de un solo tirón fiero, la desclava, la cruza sobre el lomo del caballo. Los pechos desnudos golpeando contra el flanco del animal. El cabello se suelta, se enreda, se vuelve crencha, se pega en mechones sudados a la piel que la ropa en jirones deja al descubierto. Ve pasar la tierra debajo de ella a toda velocidad, a todo galope tendido. La sangre bombea en las arterias. La mano del diablo presionando sobre su nuca. Los tres: mujer, caballo, infiel vueltos unos solo. Huele el incendio, el caserío arrasado, la carne de los suyos cociéndose lentamente por el fuego.

Sabe que se alejan y siente alivio. Sabe que cuando el caballo por fin se detenga será poseída entre las cortaderas.



Juan Manuel Blanes, *La cautiva*, *circa* 1880. Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires

Laca china

Raúl Antelo

Laca china, de Gregorio López Naguil,despertó gran interés al exhibirseala entrada del Salón Nacional de 1918. El crítico de *La Prensa*, Manuel Rojas Silveyra, la describía como "...una gran tela de fondos oscuros, sedosos violetas, azules profundos, sobre los cuales se destaca el modelo muellemente reclinado en un lecho oriental. Dibujo impecable, salvo un pequeño detalle del brazo derecho, ha logrado un efecto particularmente seductor en el escorzo, lleno de gracia juvenil y nonchalance, que sugieren las actitudes estilizadas en la mímica oriental de Thamar Karsavina. Igual seducción de danza mística, en las telas, en los ídolos, que esfuman en la tiniebla sus actitudes fatalistas y hieráticas, en las tonalidades oscuras y en el gesto de la modelo que se diría una maravillosa flor de pecado abierta a la tibieza fragante que se adivina en el conjunto de las cosas lujuriosas. Hasta el brodequín dorado que oprime el pie nervioso y breve, tiene algo del lujo y de la sensualidad oriental que ha buscado el artista, porque sugiere quién sabe qué joyante reflejo de amuleto. Fuera de estos detalles que se refieren más al carácter decorativo del cuadro, debemos insistir sobre la habilidad de técnica que acusa en todos sus pormenores y, particularmente, en el colorido rico, sensual, esmaltado, casi, de la hermosa figura. Es, en resumen, una tela de reales méritos pictóricos que nos habla de un artista serio, meditativo que sabe subordinar sus emociones a la visión sensata de las cosas".[1] Tamaña sensibilidad se corresponde con lo que leemos en su poema "El divino temor", donde Rojas Silveyra, poeta próximo de Carriego, parece glosar la escena de *Laca china*, al reparar que "sin embargo, al dintel de tu pupila/ como un templo de ábside sonoro/ presa de hondo temor mialma vacila,/ y olvidando su estirpe y sudecoro/ retrocede a la Esfinge que vigila / junto al divino pórtico de oro".

Gregorio López Naguil venía de pintar un año antes el retrato de Thérèse Wilms Montt, la escritora chilena que Huidobro consideraba perfecta de cara, perfecta de cuerpo, perfecta de elegancia, perfecta de educación, perfecta de inteligencia, perfecta de fuerza espiritual, perfecta de gracia. Para el envío al salón de 1918, elige en cambio un tópico que remonta al siglo XVI y uno de cuyos mejores ejemplos es la Venus de Ticiano. Dispone a la mujer sobre un diván, pero llama la atención su rostro. La Venus de López Naguil es moderna, tiene los cabellos à *lagarçonne*. Gómez Carrillo, describiendo a la *WilmsMont*, la presenta justamente con sus pelos cortados y un bastón insolente que nos hacen dudar si se trata de una bailarina de los bailes rusos, una parisiense fantástica o una millonaria americana.[2] Hay algo de la libertad de movimientos que ocupa la escena.

Al analizar una tela con la que esta se emparenta, la *Olympia* de Manet, Foucault ha llamado la atención para algo que se repite en *Laca china*: el problema de la iluminación. La mujer moderna, reclinada en lecho oriental, se nos hace visible porque la ilumina una luz, pero esa luz, lejos de ser lateral o discreta, es una luz intensa que la ilumina de cara. Es decir, solo hay dos elementos, una desnudez y un espectador que se halla en el lugar del cual proviene la iluminación, de tal modo que la mirada del espectador sobre la desnudez ilumina a lamisma modelo, recortada sobre el biombo de laca. Es nuestra mirada la que proyecta la luz y, por lo tanto,somos responsables tanto de la visibilidad como de la desnudez de la maja. Está desnuda porque la desnudamos; y la desnudamos porque, al mirarla, la iluminamos. Es sujeto positivo de una seducción pero, al mismo tiempo, objeto pasivo de una política.

Pero lejos de ser la Venus quien da título al cuadro, es el objeto al fondo lo que avanza en nuestra dirección. Es un biombo laqueado, de esos que la corte Qing del siglo XIX exportó masivamente, pautados siempre por una síntesis de motivos vernáculos y extranjeros, en la línea introducida, a comienzos del siglo XVIII, por el pintor jesuita Giuseppe Castiglione (Lang Shining). Para Castiglione, pero no menos para López Naguil, el tema es el contacto y lo heterogéneo, idea presente en el mismo material. La palabra sánscrita de la que llegamos a laca alude a 100.000, un número descomunal de insectos de cuya secreción sale la resina, en su origen, poderoso pegamento.

La laca china instala lo háptico en la escena y podríamos pensar en la maja moderna como una Psique extensa. Rojas Silveyra habla de "el modelo" y no "la modelo", norma de la época, pero habla también de la seducción de una danza mística, no solo en las telas sino en los ídolos; pero bueno es recordar que, en varios de sus escritos (*Psyche, Corpus, El sentido del mundo*), Jean-Luc Nancy recuerda una cita de Freud que llama mística a la oscura percepción de sí, fuera del dominio del yo, lo inconsciente. Freud usa, para calificar esa actitud, el término *ausgedehnt* y Derrida, que comenta ese pasaje, echa mano de étendue, que es una palabra ambigua porque tanto designa la extensión como la figura yacente, que se espacia, se explaya, tal como la modelo de *Laca china*. La psique es extensa. Es una dispersión de fragmentos en lugares que se pliegan y repliegan, como el biombo; se dividen pero nunca se cierran herméticamente. Fueron hechos para ser desplazados. Así, la mujer es la pura extraterritorialidad, la extensión. Está de algún modo, impregnada, colada por la resina, en un afuera absoluto, un joyante reflejo de amuleto, nos dice el crítico. Y ese estar por fuera de otro forma a su vezla plegadura de un devenir adentro del primer afuera, algo que, en la poesía de Mallarmé, se materializa en los abanicos, como el enorme abanico negro, casi rosista, que aparece en otro cuadro de López Naguil, *El chal negro*. Todo está constituido por superficies que generan efectos de interioridad, pero que son herméticos afueras sin adentros. Sola, reclinada, Psique no sabe nada de ella misma, ni puede saberlo, porque ignora su extensión, su ser yacente. Son los otros que la ven. Los espectadores, sin embargo, la miran y, al mirarla, le echan luz; pero ella, en cambio, no se ve, ni se oye, ni se toca. Ellos, por el contrario, la ven no verse y por eso saben lo que ella ignora: es la vida en su indefensión.



Gregorio López Naguil, *Laca china*, 1918. Colección MNBA, Inv. 1895

Notas

[1] Manuel RojasSilveyra, "El VIII Salón Nacional", *Augusta*, vol. 1, núm. 4, septiembre de 1918, p.164. Tamara Platonovna Karsavina (1885-1978), integrante de la troupe de Diaghilev, solía bailar *El espectro de la rosa* con Nijinski y se hizo famosa también como Petrushka, en el ballet de Stravinsky.
[2] Enrique, Gómez Carrillo, "Thèrèse de la +", en Thérèse Wilms Montt, *En la quietud del mármol*, Madrid, Blanco, 1918, p. 2.

La mirada del salvaje

Osvaldo Baigorria

"La luna había salido solamente para mostrarle a Ema la mirada del salvaje, que vino hasta ella y se inclinó, sin apearse; la tomó por debajo de los brazos y la sentó en el cuello del potro. Un instante después, el árbol volaba."
César Aira

Lo primero que se ve es una mujer a punto de ser violada, si no lo ha sido ya. Pero como la lengua es rica en eufemismos, y la imagen se encuadra en una sala de museo y muestra de arte bajo los presupuestos de "seducción" y "erotismo", una mirada quizás entrenada, capacitada en el control de la reacción sensorial automática, podrá destacar allí otra cosa, otros cuerpos y objetos. Los presupuestos son, como mínimo, incómodos o destinados a incomodar. Consentirlos implica algún tipo de complicidad intelectual con algo que en otro momento y lugar podría ser considerado un crimen. ¿Por qué, cuándo y en qué condiciones el rapto de una mujer puede ser erótico? ¿Y para quién?

Si el erotismo es un lenguaje –no solo un habla alusiva y articulada en la voz sino también en imágenes– compuesto por preámbulos, contextos, sugerencias, alusiones (Barthes), y si como lenguaje está condicionado, formateado por cambios históricos, habrá que conceder que el rapto pueda llamarse secuestro, la cautiva desaparecida, el salvaje originario y el desierto, tierra madre. Algo permanecería, sin embargo, como invariante en la construcción de ese lenguaje que enuncia, envuelve y oculta las prácticas (y lágrimas) de Eros: la prohibición que está allí para ser transgredida, el rodeo mediante el cual se violenta a la hembra, la alianza secreta entre el erotismo y el crimen (Bataille).

A esta última impresión contribuye toda nuestra historia nacional. En la memoria argentina está clavada la escena del secuestro de una cristiana por un macho pagano, bestial. Ella puede ser erótica no tanto por lo que muestra como por aquello a lo que alude en movimiento o devenir: tras el rapto, la violación. El violador sería un joven morocho, *sexy*, con largos cabellos negros, piernas y brazos fuertes, quizá diestro en el amor como en la guerra, quizás hasta tierno y protector, a su modo. Así, la escena sería de un erotismo insoportable no por lo que saca a luz sino por lo que deja en sombras.

Como las fotos de cuerpos femeninos incitantes que circulan en el siglo XXI para denunciar la explotación sexual y la trata de personas, la imagen pictórica del rapto de la cautiva fue utilizada en el XIX para denunciar el salvajismo de los pueblos de la pampa cuyo destino fue el exterminio. Esa imagen suministró la excusa perfecta para la expedición punitiva, la épica del rescate, la ocupación militar de la tierra. Una doble penetración: primero la violación de la mujer cristiana, luego la violación del indígena pampeano (en el medio, sin voz, sin imagen, silenciada y oculta, la aborigen, la mujer de la pampa, la madre de la tierra, la doble víctima de una violación completa). Una paradoja (o una operación política): excitar la mirada para cuestionar justamente aquello que ha sido representado como excitante. La mujer de origen europeo poseída por el original de la tierra. Y el conflicto entre civilización y barbarie como coartada perfecta para ver el retrato de un par de espléndidas tetas.

La acción decisiva será desnudar. El cuerpo *nude* del arte se volverá *naked*: indefenso y vulnerable. Como en el sacrificio, desnudar a la víctima es anunciar su destrucción en tanto criatura individual, cerrada sobre sí, y su forzada apertura a la tribu o comunidad. Como en el sacrificio, desnudar es despojar al cuerpo humano de las ropas que lo distinguen del animal e introducir en la belleza la marca o mancha de la bestia. Una mancha penetrante, que nunca parece tocar fondo: aun cuando a la víctima se le saque toda vestimenta, todavía faltará más, los pechos señalarán el vientre oculto, la pelvis anunciará pelos a descubrir, las nalgas indicarán orificios donde la carne puede abrirse para ofrecer al exterior los secretos de su existencia animal, su sangre y sus jugos. El huevo del ojo o el ojo del huevo que mira fijo desde la hendidura del ano

o la vagina. El semen en la boca, las mordeduras en la piel, las marcas del látigo o los ligamentos, la apertura de los orificios por donde se evacua la vida: todo evocaría el goce de ensuciar aquello que se consideró hermoso.

De todos modos, el pudor de las costumbres dictaba en el siglo XIX relatos del rapto hasta el momento en que el malón irrumpía en las casas y se llevaba a la mujer robada. O leyendas sobre festines de sangre de yegua a la luz de la hoguera. O historias de muñecas atadas con vísceras humanas. Epígrafes de horror para la imagen del secuestro: la doncella desmayada, el pecho grasiento del indio, el agrio alarido del salvaje (Payró). Ese pudor llega hasta nuestros días, en los que la escena de posesión que sigue al rapto podría construirse en detalle pero al precio de incomodar la corrección política "bienpensante": cómo llevaría el indio a su presa todo el largo camino hacia los toldos, sobre la cruz o la grupa del caballo, cómo la ayudaría a bajar, cuándo la desvestiría por completo, cómo la tocaría y la trataría más tarde… ¿Se inclinaría el guerrero ante la cautiva, paciente, casi arrastrándose por el suelo, esperando que ella termine de llorar o de implorar al cielo? ¿O le arrancaría el resto de las ropas de un tirón, la ataría a un árbol, le abriría las piernas y la tomaría por atrás, penetrándola hasta el final feliz del macho en la eyaculación, final que podría demorarse para que el miembro se retire un poco y así poder mirar la leche que salta sobre el borde rojo de ese agujero oscuro, haciendo crema sobre la piel blanca y delicada?

Imaginemos: el hombre blanco del siglo XIX habrá soñado las peores pesadillas para su mujer poseída por los indios, proyectando su propio sueño despótico, sus ganas de poseerla de esa forma, de someterla hasta ese punto. Allí estará la sombra del mundo civilizado, la pulsión proveniente del lado occidental y cristiano del planeta. El sueño de salir en malón al encuentro de la hembra europea, de ropas y modales finos, quizá maltratada por su marido o familia nuclear, quizás hastiada de su encierro entre las paredes de la vida del colono, para atraparla y ayudarle a liberar su animal interno, hacerla yegua en galope hacia la terrible libertad del desierto.

Seguro: serían delirios de machos en celo, justificaciones de hombres vencidos por su sensualidad abierta, sin frenos. Podemos comprenderlos desde la seguridad de nuestros cuerpos domesticados, aptos para mirar dentro de un museo sin reaccionar de modo inaceptable. Entonces: nada quedaría en el horizonte moral del deseo excepto la renuncia. Una renuncia a actuar los propios deseos y pasiones, pero sin abdicar del derecho a expresarlos: esto último es lo que constituiría el habla balbuceante del erotismo, con toda su carga de violencia, entre un siglo y otro.



Juan Manuel Blanes, *La cautiva*, *circa* 1880. Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires

Los enigmas de Musidora

Esteban Buch

A Giovanni Careri

El sexo de Musidora es el centro de *Musidora,* el punto en donde se encuentran la línea oblicua del cuerpo y el plano compuesto de la alegoría. En el tiempo del cuadro mi mirada se acerca a ese cruce oscuro de las diagonales. Recorro primero el cuerpo de Musidora de derecha a izquierda, en sentido contrario a la escritura: sus pies divergentes, sus rodillas luminosas, y esa enagua de encaje morado que es el primer enigma, el de sus muslos. A estos volveré luego, para preguntarles cómo huelen, cómo saben, qué industria ha enredado esa quimera de piel y de seda a lo largo de sus piernas. Sigo ahora el hilo de su mano izquierda, esa tensión en la muñeca en donde vibra el carácter de su boca, y el brazo horizontal que me lleva suavemente hacia su pecho generoso. El otro brazo, el derecho, es la respuesta a sus tobillos; la otra mano, el andamio de su ironía. Su sonrisa dice callando, entre el labio inferior y la sombra del bigote. Sus ojos negros asimétricos me inquietan y embelesan. Sobre la ondulación febril de sus cejas culmina la serie de luces carnales de Musidora.

Ese cuerpo labrado de chica moderna es el de una Venus yacente del Renacimiento, traspuesta al simbolismo tardío de los años veinte. Pero a la izquierda del cuadro, el largo tallo erguido en el gran vaso de metal brillante insinúa un segundo recorrido hacia el sexo de Musidora. El blanco de la flor diverge tanto como el nácar de los ojos de la diosa. Es una flor de lis, la de la Anunciación, ese símbolo de pureza con que el ángel le dice a la virgen que lleva en su vientre el hijo de Dios. ¿Cómo será esto? pues no conozco varón, responde entonces la mujer, dijo un tal Lucas (26: 34). Siete siglos de Anunciaciones pintadas por varones la desmienten, y también el sueño erótico y profano en el pintor de *Musidora*, Julio Romero de Torres (1874-1930).

Si de la flor emana el perfume de la mujer yacente en esa cama casi tan sensual como ella, la guitarra es, junto al fetiche de los muslos, el segundo enigma del cuadro. La boca invisible del instrumento está protegida del tacto por la postura acostada y por las seis cuerdas de metal que, como en toda guitarra, son cárcel y bozal al mismo tiempo. Lo que esa voz dice, desde la profundidad de la madera, acaso sea un cante jondo que, desde la Córdoba española del artista, resuena con alguna Córdoba criolla, ambas tan soñadas como ese paisaje del fondo, metafísico o académico según la grilla conceptual de turno. Tal vez, pues ese cuadro saturado de símbolos es mudo, y también la mujer acostada, y también la segunda figura. Este ángel sin sexo y sin alas es él también mujer, como lo muestran sus rasgos y su pecho de perfil, apenas más claros que el perfil del instrumento cuya espalda sus dedos acarician sin rasgar ni tañer. Ese rehusarse a sonar es la otra música del cuadro, que escucho en silencio mientras dejo vibrar en mí la del cuerpo de Musidora.

Con las seis cuerdas toco ahora el arpegio de la historia del nombre, Musidora, que también suena como una quimera. Tal vez la que componen Isadora, la bailarina genial ahorcada por su propia seda, y una musa como Erato, la más sexy de las siete. Pero ese anacronismo dorado no es una genealogía. El cuadro *Musidora* es un retrato de Musidora, la actriz de *Les Vampires,* una serie de Louis Feuillade en la que en 1915 aparece vestida de negro ajustado, como en lycra *avant la lettre*. Su nombre en la película es un anagrama, Irma Vep; su tipo, lógicamente, el de la *vamp*; su destino, ser adorada por los surrealistas, que en 1929 le suman otros anagramas, Mad Souri, Doramusi. Ya es una estrella del cine mudo y sus ojos negros hipermaquillados lo dicen todo cuando enamorada de un torero de a caballo se va a vivir a Córdoba. Allí la hace posar Romero de Torres, un hombre que ha dedicado su vida a pintar mujeres, y que pronto hará un viaje triunfal a la Argentina. El Museo Nacional de Bellas Artes le compra el cuadro en 1922.

Oigamos la nota siguiente del arpegio: Musidora, alias Irma Vep, nació en París en 1889 bajo el nombre de Jeanne Roques, y su nombre artístico le viene de *Fortunio,* una novela de Théophile Gautier publicada en 1837. Es la historia de una cortesana parisina que, muy joven y ya muy pervertida, se enamora por primera vez de un misterioso caballero oriental, y al volverse este a la India termina clavándose en el pecho una aguja envenenada. "La luz parece salir de ella, y más da la impresión de alumbrar que de ser ella alumbrada", dice Gautier, describiendo una belleza inglesa de ojos verde marque, en realidad, poco se parece a la morocha francesa Jeanne, y menos aun a su avatar ardiente en el cuadro del español: "al ver a Musidora diríase una estatua del Pudor que algún azar ha puesto en el lugar equivocado". Pero no por ello la rubia de Gautier deja de anunciar el ícono *dark*, allí donde asoman "en la comisura de esa boca tiernamente rosa la punta de la cola del dragón", en sus cejas "un movimiento de ondulación febril que traiciona un ardor profundo y contenido", en sus brazos "dos serpientes de esmeralda con ojos de diamante de inquietante verdad".

La Musidora de Gautier es la mujer fatal a quien el amor le es fatal, de allí el eco dorado con la *vamp* del cine mudo enamorada del torero. Pero nada parece fatal en el cuadro de Romero de Torres, salvo su genealogía invisible, que por cierto alumbra en él un mito femenino que atraviesa los siglos modernos. Por eso ante mis ojos Musidora es hermosa, sí, pero ante todo una heroína, una ídola, una sobreviviente, flanqueada de un ángel privado que es una mensajera y una amante. Las dos mujeres miran al artista y al espectador con la fuerza tranquila que alimentan los dos enigmas del cuadro, la guitarra y el encaje. Cada combinación de esos enigmas es un recorrido hacia el cruce de las diagonales. Menciono dos, que no son excluyentes. La primera es histórica, una quimera costumbrista que varía las pasiones españolas en vísperas de la dictadura de Primo de Rivera, la alianza del calor con el catolicismo y sus ecos surrealistas en una Buenos Aires tanguera y excitada, "moderna periférica". La segunda es hidráulica. Pone en sintonía la boca invisible de la guitarra y la enagua calada entre las piernas, hace del silencio de estas la canción de aquella, y del olor y el sabor de Musidora, el combustible musical de mi deriva imaginaria por el cuadro en busca de su sexo.



Julio Romero de Torres, *Musidora*. Colección MNBA, Inv. 2618

Las trampas del erotismo

José Emilio Burucúa

El español Vicente Nicolau Cotanda se radicó en Buenos Aires en 1889.[1] En 1884, el artista había recibido en Madrid una medalla por un primer cuadro sobre *La visión de fray Martín*, inspirado en el poema de Gaspar Núñez de Arce de 1880. El pasaje elegido para esa ilustración se encuentra en el canto primero y se refiere al momento en el que Lutero, en el coro de la iglesia, es asaltado por la Duda.[2] Patrocinio Ríos Sánchez ha señalado muy bien que la forma en la que Cotanda representó esa alegoría conduce más a interpretarla como la tentación de la Carne que como la Duda. El pintor habría alterado así el sentido del poema de Núñez de Arce y desviado el juicio sobre la figura de Lutero: hombre íntegro y poderoso que se anima a alzarse contra las tergiversaciones del cristianismo cometidas por la Iglesia de Roma, para el poeta; hombre asaltado por la lascivia, quien habría encontrado un cauce a sus deseos cuando rompió con Roma y el celibato sacerdotal, en la presentación del cuadro.[3]

En Buenos Aires, Cotanda volvió al tema y produjo un segundo cuadro en 1892, de dimensiones casi monumentales, basado también sobre el poema de Núñez de Arce pero tomado de un pasaje del canto segundo. El alma de Lutero y la Duda ascienden a una roca escarpadadesde la cual contemplan el tropel de la historia que pasa por el abismo, las miserias, la violencia y los pecados de los hombres: "[…] desde el tajado pico/ por cuyas quiebras con fragor caían,/ como torrente de espumosas ondas,/ los siglos despeñados de la cumbre;/ e impasibles y absortas, del linaje/ de Adán el rumbo incierto contemplaron. […] Horrendas luchas,/ impensadas catástrofes y fieras/ venganzas la diezmaban de continuo./ En tribus dividida, y en naciones,/ y en imperios, y en razas ¡cuántas veces/ las tribus, las naciones, los imperios/ y las razas enteras, cual rebaño/ que ciego se derrumba y precipita/ se despeñan en tropel! […] Todo, todo se hundía en la insondable/ vorágine del tiempo. Leyes, usos,/ monumentos y gloria, hasta los mismos/ dioses, temblando de pavor, rodaban/ al fondo de la sima, nunca llena.// Los siglos arrollaban a los siglos,/ en turbulento curso, cual las olas / arrollan a las olas, […]".[4] Sobre ellos, la muerte "el aire/ envenenaba con su helado aliento".[5]

Vale también para este cuadro la observación de Ríos Sánchez respecto de la Duda en lo alto del risco, que más parece la Carne bella y demoníaca con su cabellera al viento. Pero las figuras en el primer plano no ilustran las "desgreñadas orgías", mencionadas por el poeta en el canto primero de su Visión, sino las calamidades que padece la humanidad. Si hay un rescoldo de erotismo en la mujer que muestra el torso desnudo detrás de la columna derribada, su gesto es más el de una nióbide que el de una ménade y toda su actitud es más la de la desesperación y el terror que la de un llamado al placer. Vale decir que, en esta obra, Cotanda habría puesto en escena el límite, las contradicciones perennes hacia las que suele deslizarse el arte erótico: la amenaza del dolor y la sombra del aniquilamiento. Se me ocurre pensar que nuestro cuadro es una buena prueba de cuanto decía Walter Benjamin, con su pesimismo lúcido y glorioso, acerca del género de la alegoría, máscara multiplicada en otras máscaras sucesivas tras las que asoma, siempre, en el final del recorrido, la calavera, meta-alegoría de la muerte.[6] Y cabría preguntarse entonces si toda esta exposición embriagadora que organizó Laura no es una trampa existencialista. Me atrevo a exhortar al visitante a que, después de mirar con atención el cuadro de Cotanda, explore la muestra e intente descubrir cuáles serían las perlas del erotismo visual aquí desplegado, en las que no se adivine la risa apagada de nuestra Enemiga, desfachatada en las imágenes de rapto y violencia, escondida en los pliegues de tanta belleza y frivolidad seductora que cuelgan de estas paredes. ¿Existirán piezas de erotismo que, sin ambigüedades, nos aseguren la redención como promesa de una vida posible sin dolor?[7]

Notas

[1] Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 330 y ss.
[2] Gaspar Núñez de Arce, *La visión de fray Martín*, Madrid, Mariano Murillo-Fernando Fé, 1891, pp. 19-21 y 24-27.
[3] Patrocinio Ríos Sánchez, "La visión de Fray Martínde Núñez de Arceen dos pintores españoles del XIX", en *Anales de Historia Contemporánea*, vol. 17, 2001, pp. 407-414.
[4] Núñez de Arce, *op.cit*., pp. 33-35.
[5] *Ibidem*, p. 36.
[6] Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus Humanidades, 1990, pp. 156-160.
[7] Peter Berger, *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1998, pp. 297-339.



Vicente Nicolau Cotanda, *La visión de Fray Martín*, 1892.
Colección MNBA, Inv. 2884

El pudor libertino

Guillermo David

La invención de la intimidad es un hecho que, a la manera de los genealogistas, podríamos cifrar en algún evento discursivo, en un conjunto de saberes y prácticas que la conforman no sin paradoja como un momento social relevante, visible, estentóreo; en suma: usual. Pero también podríamos elegir la gozosa arbitrariedad de sindicar en un signo cualquiera, en un percance augural –por ejemplo, en una obra de arte–, el origen mitológico de aquella dimensión íntima cuya presencia interrogante propicia el recogimiento, la amable soledad compartida con otros como un secreto. Con su promesa de placeres tenues que anticipan turbulencias y misterios, la intimidad define –completa– al sujeto moderno. O al menos diseña su faz retráctil a la visibilidad que al ser puesta en escena prorrumpe con potencia inaudita. *El baño*, óleo de Prilidiano Pueyrredón fechado en 1865, convoca esos enigmas bajo la forma de la femineidad develada en su momento pleno: el de la desnudez. Pero no es la del baño matinal retratada una desnudez que anuncia de modo eminente las delicias de una promesa carnal, o que simplemente delate la saciedad orgiástica, ya sumida en el pasado reciente, que reclama una expurgación más moral que física. Es algo más. A primera vista no parece que haya una intención manifiesta de erotizar con la mirada ese cuerpo robusto, pletórico y suave, que procede al disfrute de una rutina higiénica habitualmente abandonada al espacio privado, sustraído a la mirada masculina. Pero sí hay en la tela ciertas presencias afantasmadas, al punto de caer fuera de cuadro, que le confieren su densidad significativa. No dudamos de la presencia física, aunque tácita, incluida en la obra por omisión deliberada del artista. Su rol claramente no es el del voyeur que objetiva sino el del observador participante. Nada, ni siquiera el hecho de ser solo una mirada, lo excluye de la escena que retrata como capturada al azar.

En esa habitación hay al menos tres personas. Están el pintor, la mujer en la tina, pero también el tercero con quien esta parece comentar la situación, que le resulta risueña. Y esa tercera persona, acaso un ama de llaves, acaso la muchacha que comparte la cama en otra obra del mismo período –*La siesta*–, es quien da el carácter enigmático al óleo. Se trata, pues, de un probable trío protagonizado por el libertino Prilidiano Pueyrredón, nada menos que con Manuelita Rosas, a quien retratara en esa época, de notorio parecido con la modelo regordeta de ambas obras. La tercera mujer sería acaso su "prima favorita", que fuera sustraída de la vida de la infanta federal y recluida en un internado para prevenir el escándalo.

Por lo demás, estamos en los comienzos mismos de la fotografía en el Río de la Plata, cuya irrupción en el concierto de imágenes modifica el carácter de la obra. De hecho, la circulación de fotografía erótica para consumo íntimo de caballeros data de ese preciso momento. Si se piensa en el símil fotográfico, redunda en la lógica del camafeo lo que no es más que una evidente secuencia: *La siesta* precede y reformula *El baño*.

"Se pinta un cuadro, no lo que representa", dijo alguien alguna vez. Menudo dilema del estatuto pictórico que la aparición de la fotografía actualizó dramáticamente. Al generar la ilusión de transparencia en la relación con el referente, con lo pintado, planteó un duro desafío a la pintura, que habría de redefinir sus postulados. Con la foto habría presencia actual, no representación. Derrotada en su propio terreno, la pintura debía volver sobre sus pasos y discutir sus premisas naturalistas. Pueyrredón jugó con esa duplicidad: pintó sus cuadros como falsas fotos. Es, en estos desnudos, un neorrealista *avant la lettre*.

En *El baño* la mujer no posa. Su sonrisa franca, ni provocativa, ni procaz, simplemente divertida, contradice la situación retratada en *La siesta*, donde el carácter de simulacro romano se impone como necesaria forma del pudor para enmascarar lo más elocuente y evidente de la escena: su elocuencia lésbica, cuya interdicción era levantada solo a cuenta de la emulación neoclasicista. En cambio en *El baño* se ha producido un desplazamiento: la amante ha salido de escena, sustraída de la mirada del pintor se vuelve una abstracción tranquilizadora, pero es convocada por la sonrisa y la cara ladeada de la mujer de la tina, que exhibe con desparpajo tranquilo su contundencia carnal.

La tez blanca, sonrosada en su punto exacto nos cuenta el género de vida de esas mujeres de la alta sociedad de entonces: asistidas por hacendosas amas de llaves, cómplices activas de sus aficiones secretas, resulta notorio que la intemperie no ha hecho su laboreo sobre ellas; ninguna marca del trabajo o la inclemencia de los soles o las devastaciones de la maternidad criolla han quedado inscriptas en ese cuerpo tocado solo por los placeres recónditos de la alcoba o del comedor.

Para dirigir su sonrisa, sin duda también su voz, a su interlocutor invisible la mujer ha debido girar el cuerpo, lo cual produjo un desbalance en el equilibrio de sus senos, que acaban por adoptar posiciones divergentes que señalan en direcciones bifurcadas. La bañera ha recibido en su faz exterior unas puntadas difuminadas con trazos descendentes, de color calizo, que rompen con el naturalismo casi fotográfico del resto de la escena: es el punto en que el artista remarca su diferencia. La luz es doble, lateral y frontal. La claridad lateral ha debido ser un aditamento para quebrar el contraste demasiado lato con el fondo verde oscuro. Su intención ha sido llevar luz desde abajo, que hace espejo con la luz secundaria que matiza el verde de la pared. Ese juego cruzado redunda en la construcción del espacio acotado del cuadro, como si de un claustro interior se tratase.

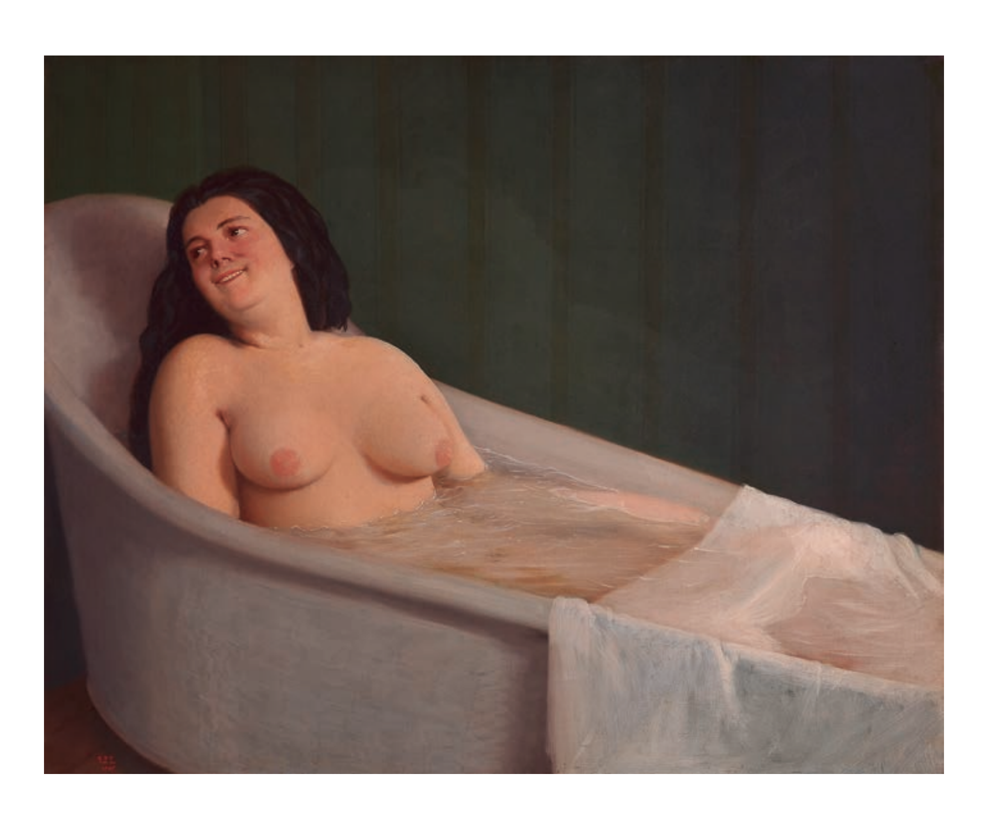
Hay una ligera tela sumergida en el agua de la bañera. Es traslúcida; evoca no una toalla para secar el cuerpo, sino un tul o una transparencia procedente de un juego erótico que, una vez cumplida su función, es abandonada con una displicencia tal que ya no importa que se moje al sumergirse. Su presencia, aparentemente circunstancial, hace presumir el encuentro sexual que enmarca la escena. Acaso –es lo más probable– ya ha sucedido; ese tul sería así el único resto material de la experiencia perdida del placer, más que su anuncio.

En el lugar donde se sumerge la entrepierna el pintor ha sugerido mediante una nota apenas más oscura en el agua la presencia difuminada de vello púbico. Así, la sexualidad evocada aparece solo en su reflejo velado. Pueyrredón juega con la refracción de la imagen en el agua, efecto óptico que vuelve el torso más largo y genera la ilusión de una incorrección anatómica. Con deliberación, ha desplazado hacia abajo el ombligo haciendo que el plano del vientre se muestre horizontal, quebrando de ese modo el declive propuesto por la postura de la mujer sentada.

La perspectiva del plano que divide horizontalmente la obra coloca el punto de fuga en la cabecera; el ardid de Pueyrredón es que al variar el fondo e intervenirlo con barras verticales de un color más leve, rompe el naturalismo al que ya nos habíamos resignado, colocando al cuerpo eminente de la mujer en un plano más destacado: la no obediencia a la cuadrícula estriba en la contradicción flagrante entre los volúmenes en juego y la recta multiplicada que cae a pique en la tela verde del fondo.

Por lo demás, es la transparencia e iridiscencia del agua, replicada por la tela semisumergida, lo que refuerza el carácter sugerentemente erótico a la tela, ligado a la idea de velo necesario para que exista el pudor, y por tanto, el deseo que faculta. Algo que en la más explícita escena de *La siesta* se perdía.

Pero el pudor encuentra su contestación en la sonrisa casi risa de la muchacha. Hay algo de inocente burla compartida con la figura tácita de la izquierda, acaso dirigida a impugnar la situación intrusiva propuesta por el pintor, que hace de la mujer de la tina una figura irónica. El mundo abierto en *La siesta* encuentra su momento paródico, de clausura, en la sonrisa displicente de *El baño*. Que, como cualquiera puede inferir, anticipa *El despertar de la criada* de Eduardo Sívori.



Prilidiano Pueyrredón, *El baño*, 1865. Colección MNBA

Rugendas

Christian Ferrer

Estas cosas ocurren en estados de sugestión, o en pesadillas, o en superficies plutónicas. Un hombre arrastrando a una mujer; un indio raptando a una blanca; la República Argentina –quién sabe cómo– violando a su descendencia; una mujer maltratando, eventualmente asesinando, a otra mujer, un suceso habitual en las tolderías, donde las indias toleraban muy malamente la implantación forzada de las recién llegadas, y las martirizaban mucho, sacándoselas del medio apenas podían. No importa, no es el rapto de Europa u otro dato erudito: esto sigue ocurriendo. Una cabalgata tantas veces repetida que ya es falsa, porque el malón está aquí y ahora, en el campo roturado y sembrado y en las ciudades con zonas de trabajo y zonas de placer y otras de hastío y también en el alma del habitante y en la dinámica de los matrimonios y en el funcionamiento de las empresas y en el del Estado, y no es cosa de "género" sino un mecanismo de arreo de poblaciones, solo que organizado. Y si bien sabemos algo del destino de las cautivas y mucho más acerca de la mala suerte eventual de sus captores y habiendo mucha teoría y saber con respecto a la lógica social de la horda masculina y asimismo datos precisos sobre la longitud de las tacuaras, para dar con la clave del conjunto hay que contemplarlo como lo haría un animal al paso del suceso, o como si fuésemos portadores del estigma de algún ultraje. De modo que es una imagen inaceptable, salvo como puesta de distancia, como siglo y medio transcurrido, como obra de arte, y entonces ya no importan los campos de degüello y los sitios de evicción, porque los fortines se transformaron en pueblos, los pueblos en ciudades, y las ciudades olvidan a fin de hacer lugar a nichos de engorde, silos bien gordos y carteles publicitarios en la ruta, y todo eso es erógeno en grado sumo, y además ahora hay propietarias y electoras y diputadas y funcionarias y empresarias y mucha parejita de azúcar pintado coronando la torta de bodas del matrimonio burgués con cláusula de divorcio. Un mensajero de ultratumba comprendería la escena, o un huérfano, o un despojado, y sobre todo la comprenderían los dueños de la fuerza. El indio es despojador, pero luego vendrá otro a despojarlo a él, y después otro, y otro, y otro más, nacionales o extranjeros, y se apoderarán de los restos y la resaca y lo que esté bajo tierra, e incluso hay despojadores no nacidos aún. No se puede mirar esta imagen sino con el espanto del deseo. Cualquier otro acceso haría irrumpir buenas intenciones.



Johann Moritz Rugendas, *El rapto de la cautiva*, 1848. Colección particular

La leyenda de Thais

Pablo Gianera

La conversión es un proceso, pero su consumación ocurre en un instante, de la noche a la mañana. Una vez sucedida, la conversión invierte el sentido del pasado: todo lo que fue, fue signo y preparación de lo que es. Imprime un giro temporal, porque la experiencia del tiempo vivido muta. Pero la conversión, la fe,es algo de lo que se escapa o que se busca, aunque quien la busca no pueda finalmente más que salir al encuentro de ella. Es, en otras palabras, un don. "El que es de Dios, escucha las palabras de Dios; si ustedes no las escuchan es porque no son de Dios" (Juan 8: 47). Cuando se las escucha, la distancia entre lo que se quiere ser y lo que ya se es queda anulada.

"Siempre a un mayor gozo precede un mayor dolor", escribió San Agustín en las *Confesiones*. Tal es la dialéctica de la conversión, que intercambia intensidades y compensaciones. La de San Agustín es tal vez la historia mayor, la matriz, de toda conversión. Ocupa buena parte del Libro VIII. San Agustín lloraba; esas lágrimas no provenían del dolor ni de la experiencia estética: esas lágrimas son el *donum lacrimarumque* precede al contacto con lo religioso. Entonces: "Mas he aquí que oigo de la casa vecina una voz, como de niño o de niña, que decía cantando y repetía muchas veces: 'Toma y lee, toma y lee'. De repente, cambiando de semblante, me puse con toda la atención a considerar si había alguna especie de juego en que los niños soliesen cantar algo parecido, pero no recordaba haber oído jamás cosa semejante; y así, reprimiendo el ímpetu de las lágrimas, me levanté, interpretando esto como una orden divina de que abriese el códice y leyese el primer capítulo que hallase".[1] *Tolle lege*, toma y lee, es el motto de toda conversión. Romano Guardini estudió con suma perspicacia este pasaje de las Confesiones. En su momento, la frase no era extraña en absoluto; *tolle lege* constituía en el ámbito misionero una exhortación a tomar en mano la Escritura, escuchar la palabra de Dios y convertirse. Cambiando en semblante (*mutato vultu*),Agustín la interpreta justamente como *iusso* divina, mandato divino. Observa Guardini: "No es que la madurez para la decisión sea lo verdadero, la totalidad, y, en cambio, las palabras del niño sean pura casualidad; sino que la madurez para la decisión conjuntamente con las palabras del niño constituyen una totalidad que se llama hora, mensaje, llamado".[2]

¿Cuál habrá sido, si es que lo hubo, el *tolle lege* de la cortesana Thais de Alejandría? Una de las primeras noticias que tenemos de la historia de Thais es la transformación en drama que hizo de ella Hrotsvitha von Gandersheimen el siglo X. Esa versión ni siquiera llevaba el nombre de la cortesana sino el de su salvador, Paphnutius el eremita. Cristo se insinúa de golpe en el corazón de Thais, pero la conversión que prepara Paphnutius es trabajosa. La cortesana dobla por fin las rodillas y le pide piedad a quien la creó: "Nada quiero más que escapar de la condena, de las llamas tibias del purgatorio. Quiero pura bienaventuranza, esa bienaventuranza tan lejana de mi mérito".[3]

En su ópera *Thaïs* (cuyo asunto parte no del drama de Gandersheim sino de la novela decimonónica de Anatole France, en la que el eremita se enamora de la cortesana), Jules Massenet sitúa el *tolle lege* en la"Méditation religieuse", el interludio definido sencillamente como "sinfonía", con el que concluye la primera escena de segundo acto. Esto produce una curiosa inversión: allí

donde para san Agustín debía haber palabras –aquello que pide justamente ser leído–, para Massenet hay música sin palabras. Thais escucha, pero Dios no le habla con palabras. Acaso la música deba ser entendida aquí como una sustitución del silencio, el silencio de lo que ya no establece relación ninguna (la palabra) y también el silencio, sin más, de la carne.

Es el alma aquello que se convierte, no el cuerpo. El cuerpo persiste como era. En la Thais de espaldas, austeramente de negro, que nos muestra Pietro Chiesa, vemos a la conversa en su trance. El Cristo aparecido le da a su vez la espalda a la Thais recostada, que parece sometida por fin al gobierno de ese espíritu converso. Ese abandono es, sin embargo,una disponibilidad, una variedad de la entrega, acaso una alucinación del eremita enamorado. En ese abandono se insinúa con todo una amenaza. Lo sabemos: la carne no termina nunca de darse porvencida.

Notas

[1] Obras de San Agustín II. *Las confesiones* (traducción de Ángel Custodio Vega), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1968, pp. 338 y ss.

[2] Romano Guardini, *La conversión de San Agustín* (traducción de Sergio Danilo Acosta), Buenos Aires, Ágape, 2007, p. 268.

[3] *Das älteste Drama in Deutschland. Die Comödien der Nonne Hrotsvitha von Gandersheim*, Altona, Hammerich und Lester, 1853, p. 48.



Pietro Chiesa, *La leyenda de Thais*. Colección MNBA

… piel

Andrea Giunta

Aunque la posición de la figura y el tamaño de la tela permiten pensar que su tamaño corresponde al de una mujer real, la sensación es que es más pequeña. Levemente. Primer momento de artificialidad. En cuclillas, la postura de cada pierna es acompañada por la de cada brazo. La disposición descubre y oculta, permite ver los senos, impide la visibilidad del pubis. Rodeada de naturaleza, el espacio la comprime. Si extendiese su cuerpo atravesaría el límite de la tela. El mar, un acantilado, arborescencias, el brillo de las olas, recorren todos los límites de su piel. A la izquierda, apenas visibles, conchas, vasijas rotas; fragmentos y alegoría. Sus referentes se sienten más cerca de Tiziano que de Boucher. La luz cae con fuerza sobre la piel. La ilumina desde la izquierda, desde afuera de la tela. Aplana su superficie, vuelve los contornos nítidos, da fuerza a las zonas ocultas, menos visibles, oscuras y coloca al rostro en un contraluz. Desde allí, ella nos mira con los ojos abiertos y una media sonrisa. La luz cae, con fuerza, sobre el cuello. Los brazos elevados, con los dedos de la mano en movimiento, enredan el cabello, lo acomodan con un lazo azul. La representación de la piel es homogénea. A diferencia de todo lo que la rodea, que está plasmado con una pincelada suelta, con trazos y toques de color puro. Rosados, azules, blancos poderosos. Por momentos un pigmento de textura seca, aplicado así para dar brillo a la representación del agua cuando llega al borde, cuando orilla la playa. La piel, por el contrario, es como si no la hubiese pintado nadie. Como si no tuviese autor, como si no tuviese dueño. El límite del cuerpo es la zona de una membrana traslúcida en la que se produce el contacto entre el borde y todo lo que lo rodea. Se trata del momento en el que el plano deja de ser cuerpo para desordenarse en las pinceladas libres de la naturaleza; la desnudez sujetada por la técnica de un toque imperceptible en el que ondulanlas luces y las sombras. Su textura prístinaestá traicionada por el tiempo: el abdomen, el seno izquierdo, se encuentran cubiertos por un craquelado. Se nota porque el color que brota por detrás es más claro. Se trata del conflicto de la materia, la imposibilidad de controlar la relación entre aceites y disolventes, los tiempos del secado. El dato se vuelve visible tan solo por su tensión con la búsqueda de homogeneidad que regula la amplia superficie de la piel desnuda.

Bouguereau pintó *La toilette de Venus* en 1873. Donada por Federico Leloir en 1932,[1] la pintura se plegó a distintos relatos. Se trata de un desnudo, de una joven desnuda, enmarcada en una iconografía precisa. Pictóricamente se pueden rastrear distintos referentes; se percibe Tiziano, pero aun más la escultura clásica de las Venus en cuclillas. Se siente la fría temperatura del mármol.

Desordenada, *La ninfa sorprendida* de Manet introduce otros referentes. La ninfa se ubica cómodamente en la tela. La sensación de compresión del espacio es menor. En todo caso, su posición transmite comodidad, menor esfuerzo físico. Mira también al espectador, pero la luz, desde la derecha, cae sobre su rostro tanto como sobre el cuerpo. Este desnudo deja ver menos que el de la Venus. Ella aprieta los senos entre sus brazos; enreda los brazos y las piernas en un gran manojo de telas. En contraste, exaltando su desnudez, lleva un collar de perlas. El cabello, apenas recogido, cae como una cascada, como un manto, como lazos sedosos apenas enrulados. Pudor. Es cierto que la naturaleza la rodea, pero las telas y el cabello crean una burbuja, un recorrido envolvente que la separa del tumulto del bosque. Una naturaleza más medida que la que rodea a Venus. La serenidad del agua, la ausencia de acantilados y de contrastes de valor encendido. Una naturaleza que, sabemos, esconde otras decisiones del artista. Según permiten señalar algunos bocetos previos, entre esas arborescencias habría colocado dos figuras femeninas. Los estudios con radiografías realizados por Corradini en 1959, 1979 y 1983 permiten concluir que se trata de la cabeza de un fauno cuya presencia no se sabe si eliminó Manet o algún otro después de su muerte.[2] Ella es una ninfa, no Venus. Los collares de perlas desparramados entre los caracoles remiten a su sensualidad. Lo que distingue la forma en la que la pincelada se ordena en la percepción de su piel es la vibración. Más homogénea, más luminosa que el resto de la composición, parece depositarse con ciertas oscilaciones en las curvas, en el temblor de la piel. En su conjunto es más rosada que la de Venus. Los labios, las mejillas encendidas: desde ese rubor, ella mira al espectador, sorprendida en su desnudez.

En esa temperatura, en el quiebre sutil de la pincelada, en el leve contrapunto de valores tonales desde los que se percibe el cuerpo, se juega una lección de la modernidad en el terreno de las imágenes. La gestión de la visualidad de la piel involucra dos conceptos diferentes sobre la relación entre la ficción pictórica y la realidad. Una pintura parece real pero mira al mundo clásico; la otra quiere involucrarse con el concepto visual de su propio tiempo, con una mujer real, no ideal.

Mucho se ha escrito sobre las fuentes de la ninfa de Manet, tanto en términos estilísticos como iconográficos. Se señala la influencia de venecianos como Giorgione; se apunta la relación con un grabado de Rubens; se vincula a la ninfa con Bethsabé o como parte de una pintura de gran porte sobre el tema de Moisés salvado de las aguas. Las referencias a la tradición se tejían simultáneamente con la escritura del arte moderno. Más allá del tema, ¿quién posó para el cuadro? Al parecer, la modelo fue Suzanne Leenhoff, una muchacha holandesa que trabajaba como profesora de piano para la familia Manet y con la que en 1863 se casó el artista.[3] La piel que Manet representa no se vincula a la temperatura del mármol.

Dos modelos, dos formas de entender la relación entre el mundo y la pintura. En 1966 el crítico inglés Lawrence Alloway paseaba por las salas del Museo Nacional de Bellas Artes guiado por quien había sido su director, Jorge Romero Brest. Las galerías, al parecer, presentaban las pinturas del mismo modo que él las había dejado. Cuando le destacó *La ninfa…* de Manet, Alloway le respondió: "prefiero este otro". Según cuenta Romero Brest, se refería a un cuadro académico (podemos suponer que la Venus de Bouguereau) que el mismo Romero Brest había colocado cerca del Manet, "para que los visitantes midieran la grandeza de este por comparación".[4] La yuxtaposición de academia y modernidad le permitía a Romero Brest reproducir, a partir de la colección del Museo argentino, la tensión de la revuelta que la *Olympia* de Manet había provocado en el Salón de París en 1865. Desde entonces, el arte se había involucrado en sucesivas batallas sobre las formas de representación que daban cuenta de las conquistas de la modernidad artística. Narrativas, formas de ordenar los datos contradictorios y simultáneos en los que se suceden los hechos. El inesperado comentario de Alloway involucraba la descalificación de este relato; el momento en el que otros valores, ajenos a la idea de evolución o progreso, ingresaban en el sistema estético que se sacudía con fuerza en el arte de la década de 1960. El crítico argentino se encontraba en pleno proceso de elaboración de los postulados del arte que introducían todas las versiones del pop. El comentario de Alloway interceptaba los presupuestos que, hasta entonces, ordenaban sus decisiones artísticas.

Bouguereau y Manet; la academia y la modernidad. El cuerpo de la ninfa, acelerado por la vibración de una pincelada sutil que la integra al ritmo de toda la pintura, señala la distancia entre los referentes de los artistas. Frente a la superficie marmórea que indica la fuente formal en la que Bouguereau se había inspirado, la piel de *La ninfa* nos conecta con otra

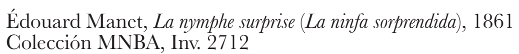
sensación. Las telas revueltas que la rodean, los ojos apenas entrecerrados, el rubor en las mejillas, dan la sensación de sorpresa cuando la mirada penetra su intimidad. Una sensualidad tímida. Distinta de aquella provocadora que encendería la polémica en torno a la *Olympia*. Probablemente Bouguereau partía de la Venus en cuclillas que se encontraba en el Louvre. El modelo de Manet estaba, al parecer, mucho más cerca.

Referente clásico, marmóreo; referente real, vívido. La pintura era más que el tema, era un ritmo de tonos sobre la superficie clara que ingresaba en la obra por su fuerza pictórica. Relación de valores, estructura de la pincelada, lenguaje, autonomía. En esta tensión de modelos y de arquitecturas expresivas se jugaba la lección del arte moderno. Manet iniciaba el camino que liberaba a la pintura del tema y de la mitología. En la piel radicaba el secreto. Una fría, pétrea; la otra con la tibieza de un cuerpo real sobre el cual probablemente Manet se habría deslizado.

Notas

[1] María Isabel Baldassarre, "William Bouguereau", en *Museo Nacional de Bellas Artes: colección*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2010, pp. 394-397.
[2] Laura Malosetti Costa, "Édouard Manet", en *ibidem*, pp. 322-325.
[3] *Ibidem*, p. 324.
[4] Jorge Romero Brest, "Relación y reflexión sobre el 'Pop art'", p. 5 (Caja 2, Sobre 2, Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Reproducido en Inés Katzenstein (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*, Buenos Aires y Nueva York, The Museum of Modern Art, Fundación Proa y Fundación Espigas, 2007, pp. 120-131.





Édouard Manet, *La nymphe surprise* (*La ninfa sorprendida*), 1861
Colección MNBA, Inv. 2712



William Adolphe Bouguereau, *La toilette de Venus*, 1873
Colección MNBA, Inv. 2673. Donación Federico Leloir

Ambientes

Aníbal Jarkowski

En *Sin rumbo* –la novela "estudio" que Eugenio Cambaceres publicó en 1885– el narrador describe el espacio rural en el que se desarrollan los primeros y los últimos pormenores de la historia. Para dar una idea de cómo es el paisaje que Andrés, hastiado de todo, tiene ante los ojos desde el casco de la estancia que heredó de su padre, el narrador propone que la pampa saca su belleza, "como la mujer, de su misma desnudez", de donde se desprende la idea de que el cuerpo femenino posee una belleza intrínseca.

Muy distinto, en cambio, es lo que entiende el protagonista de la novela. Ha conocido todo el mundo accesible a sus caprichos y fortuna, pero allí donde viajó encontró "el mismo fondo de barro". Entregado a "su negro pesimismo", pasa parte del año "en la soledad y el aislamiento" del campo, donde cada tanto mantiene un comercio estrictamente sexual con Donata, la hija de Regino, antiguo servidor en la estancia desde los ya lejanos tiempos de Rosas. Para ella, esos encuentros furtivos son pruebas del cariño que el patrón le dispensa; para él, la oportunidad para dar cauce a "la fiebre del deseo".

En cierta ocasión, se le antoja una escena marital que lo distraiga del tedio; pasar la noche con Donata y por una vez "verla desnuda en sus brazos, dormir con ella" sin el ejercicio del coito. Despacha lejos al fiel Regino, visita entonces su rancho y se acuesta con la joven. Sin embargo, pronto todo le resulta hostil en el encierro del cuarto; lo marea el perfume de unas flores; las "sábanas de hilo grueso y duro" le molestan la piel, "habituada a la batista"; siente una comezón que atribuye al ataque de chinches; el roce, o la sola proximidad del cuerpo sudado de la joven, le repugnan. No pudiendo soportar ese infierno imaginario, deja la cama y abre de par en par la ventana para aspirar el aire de la noche. A la luz de la luna ve el cuerpo de Donata pero no percibe que alguna belleza emane de su entera desnudez.

Durante el invierno, Andrés se aleja de la estancia para pasar el tiempo en el clima más templado de Buenos Aires. Se aloja en hoteles del centro de la ciudad, asiste al Club del Progreso, reincide cada noche en su palco del Teatro Colón, participa de comidas y mesas de juego y recibe amigas en una casa oculta en la calle de Caseros.

Por fuera, aquella casa no es más que "un casucho de tejas medio en ruinas" que atemoriza a las visitantes que se arriesgan hasta ese arrabal. Su interior, por contraste, es todavía más desconcertante porque resulta el intrincado despliegue de la imaginación erótica de su dueño.

A diferencia de las viviendas familiares de la alta burguesía porteña –afanosas réplicas de las originales parisinas–, la casa no necesita sala de recibir visitas, comedor, alcoba matrimonial, vestidores, cuartos de niños, biblioteca, largos pasillos, cocina, despensa, escaleras que lleven a pisos superiores ni apretados cuartos en lo alto para las tareas o el descanso del personal de servicio; tiene, nada más, los ambientes indispensables para que en ellos se sucedan los episodios de cada encuentro erótico, cerrados sobre sí mismos en un espacio clausurado.

Primero, una sala "de un lujo fantástico, opulento", con el piso oculto bajo "una espesa alfombra de Esmirna" y las paredes "cubiertas de arriba abajo por viejas tapicerías de seda de la China". Tiene, además, algunos divanes tapizados con "un antiguo tejido turco" y, "acá y allá", piezas y más piezas de mármol sobre pies de ónix, "reproducciones de bronces obscenos de Pompeya" y "almohadones orientales" arrojados al azar sobre la alfombra.

Contigua a la sala, una alcoba con una cama "ancha, baja, blanda", cubierta por un acolchado de raso negro y entornada por los "pesados lienzos de un cortinado de lampás *vieil or*", y un tocador de ébano con "mil pequeños objetos de *toilette*". Sobre un costado, un puerta disimulada da paso a un cuarto de baño, "tapizado de negro todo" con la intención de que resalte "la blancura de la piel" de las mujeres que visitan la casa. Aunque se las puede imaginar bajo las cortinas y los tapices, en el interior de la casa no se advierte ninguna ventana.

Allí el protagonista recibe a "la Amorini", *prima donna* de una compañía lírica que llegó para ofrecer una temporada en el Colón. El encuentro sexual, a espaldas del esposo de la cantante, se desarrolla según el estricto protocolo determinado por cada ambiente. Los primeros besos y el inicio de la desnudez transcurren en los divanes de la sala; el abandono definitivo, en la alcoba, donde sucesivamente caen al piso la bata, la pollera, el corsé y las enaguas; y la completa desnudez y el coito

sobre el raso de la cama. A pesar de la minuciosa composición de cada espacio, ni el encierro, los muebles, las telas, la luz y los adornos resultan suficientes para la plena satisfacción de la mujer, que en medio de “los espasmos supremos del amor” parece desentendida del escenario y “con vos trémula y ahogada” reclama más… más… y más de su amante.

Al momento de su aparición, el diario *La Unión*, de ideario católico, señaló que el Intendente Municipal no había tomado medidas contra la circulación de *Sin rumbo*, “no obstante ser una publicación altamente inmoral”, de manera que lo desafió a que, acogiéndose a las leyes y ordenanzas vigentes, prohibiera la novela, secuestrara los ejemplares a la venta “en todas las librerías de la Capital” e impusiera una multa a su autor. El reclamo no fue atendido y se estima que, entre noviembre y diciembre de 1885 se vendieron unos cinco mil ejemplares; sin embargo, algún efecto debió conseguir el desafío, porque la novela no tuvo reediciones hasta 1922.

Durante el siglo XIX, el de la coronación de las ideas, las prácticas, las maneras, los hábitos y el gusto de la mentalidad burguesa, la literatura y la pintura se aprovecharon de un fenómeno social –la consagración de la vida privada– para proyectar sobre las representaciones el imaginario erótico en distintas habitaciones de la vivienda burguesa; la alcoba, el tocador, el baño, pequeños gabinetes reservados a la intimidad.

Compuestas en función del mobiliario, los objetos prácticos, la decoración, las texturas, la luz, el color y el uso específicos, esas distintas habitaciones fueron verdaderos *ambiente*s, es decir, unidades espaciales y simbólicas que dieron ocasión para la emergencia de subgéneros de un género tradicional y mayor, el del desnudo. Así, el interior de aquella casa oculta en el arrabal es nada más que la trasposición literaria de un imaginario erótico que se reencuentra en buena parte de la pintura del mismo período.

Entre otras, una de las maneras de considerar la historia del desnudo es atendiendo al contexto en que el cuerpo es ubicado; en esa dirección, la pintura del siglo XIX dio con nuevos espacios cerrados donde acomodar la desnudez. Numerosas obras reunidas en esta exposición dan cuenta de que esa novedad, pronto, devino en una convención que sostuvo el éxito de numerosos artistas y la satisfacción del público.

En relación a ese horizonte estético, erótico e ideológico –que caducará a partir de las vanguardias históricas– debe considerarse la significación de *El despertar de la criada –Le lever de la bonne–*, el desnudo que Eduardo Sívori envió al Salón de París de 1887 y resulta, bajo cierta perspectiva, la contracara del imaginario desplegado en la novela de Cambaceres.

La pintura, que apenas después tuvo una “exhibición restringida” en Buenos Aires, ha sido largamente considerada por los expertos y, por su evidente adscripción al género, resulta casi natural que se la integre a una muestra que da cuenta de las representaciones del erotismo durante el siglo XIX. Es posible, sin embargo, revisar la naturalidad de esa integración atendiendo a varias firmes decisiones tomadas por Sívori.

El título de la obra –última oportunidad a disposición del autor para controlar el significado de aquello que luego quedará librado a las interpretaciones del público– refiere, simplemente, a un momento del día y a una condición social muy precisos y además extravagantes para las costumbres del imaginario dominante. Sívori indica la hora muy temprana en que una mujer que trabaja de criada acaba de despertar y comienza a vestirse; minutos después, no más que eso, saldrá del cuarto para ocuparse de las primeras tareas de la casa mientras sus dueños todavía duermen. El título anuncia la representación de una escena sencilla de imaginar y, a la vez, imposible de conocer para el público si no es a través de la tela.

Una segunda decisión –radical también para distinguir líneas en la tradición del desnudo– es que la mujer no aparece posando para que el artista la pinte ni tampoco, entonces, ofrece su desnudez a la mirada de quien se detiene delante de la obra; con todo, también queda descartada la estrategia según la cual la mujer es vista sin que ella lo advierta –como sucede en tantas escenas de baño y de *toilette*–; no hay nadie más en ese cuarto ni podría haberlo, porque su única función es la de que la criada duerma en él y luego lo abandone para retomar a su trabajo.

La composición del espacio en que se ubica el cuerpo desnudo es una tercera decisión radical.

A diferencia de las distintas habitaciones para uso de los miembros de la familia y sus ocasionales visitas, concebidas en todos sus términos para que, a resguardo de la hostilidad y las urgencias del exterior, resulte amable permanecer en ellas, en el cuarto de la criada todo está dispuesto con la intención de que ella permanezca en su interior el tiempo indispensable para recuperarse de las fatigas del día.

El mobiliario, entonces, se reduce a una cama de hierro, una silla donde dejar tendidas las prendas del uniforme doméstico y una mesa en la que se apoyan un candelabro sencillo, con su vela a medias consumida, y una jofaina para la higiene

elemental. No se advierten adornos en el cuarto –a excepción de que arriba y a la izquierda esté representado un cuadro, si no ocurre que se trata de un espejo-; una alfombra basta y sin flecos cubre parte de las tablas del piso y queda a la vista –verdadero efecto de realidad del que hoy se aprovechan las revistas de decoración– una notoria arruga que puede quedar así cuando la criada se retire porque nadie más que ella, difícilmente encariñada con ese espacio vacío de marcas de su persona, le prestaría atención; esa alfombra, igual que la mesa, parece haber terminado allí una vez que su desgaste la volvió inaceptable para cualquier otra habitación de la casa.

La iluminación es práctica; por la noche la criada podrá ayudarse con la luz de la vela para desnudarse, dejar la ropa sobre la silla, quitarse primero los zuecos y después las ligas y las medias, acostarse y, antes de cubrirse con las sábanas, apagarla con un soplido. Al momento de la exhibición de la obra, a la que solo podía accederse por invitación personal cursada por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, hubo quien juzgó inverosímil la prescindencia del camisón de dormir, aunque no faltó quien señalara que la entera desnudez no era una extravagancia sino, al revés, la normal necesidad de las criadas para soportar el calor de esos cuartos privados de aireación y colindantes con los techos de las casas.

A contrapelo de las alambicadas acumulaciones del imaginario erótico masculino de la clase dominante, el cuadro de Sívori es la representación de una idea según un principio de sustracción de muebles, objetos, adornos, texturas, perfumes, luces y colores. De común, la crítica más ideologizada, que tantas veces le debe tanto a las recomendaciones de la buena conciencia, entendió que esa idea es, sobre todo, de naturaleza social, lo que sería caprichoso negar. Pero otra idea acompaña a esa y es la de que el erotismo tiene su sede en el cuerpo, en particular cuando está desnudo, y no en el ambiente en el que aparece. Sin necesidad de corresponder a proporciones ideales ni patrones de belleza una y otra vez representados en la pintura de su tiempo, la atracción erótica del cuerpo de la criada emana de su completa desnudez y la franca representación de aquello que, a los ojos masculinos, son centros de atracción óptica de la imaginación sexual; las piernas, el vientre, los brazos, los senos, los hombros, las mejillas y el precioso engarce de los labios con la comisura.

Ya vendrán las fatigas del día, el dolor escondido, el acuerdo amargo con la suerte adversa, la interminable postergación de los sueños personales; pero en ese momento –el que Sívori decidió salvar para siempre del olvido– la desnudez de la criada se acompaña con la serena felicidad que siente cuando nadie la ve.



Eduardo Sívori, *Le lever de la bonne* (*El despertar de la criada*), 1887
Escuela Nacional de Artes Decorativas de la Nación, Inv. 1894

Pandora

Julián López

El planeta se inclina en la cúpula celeste, es el inicio del otoño en un mundo de husos enloquecidos. Este atardecer es todas las horas y desde aquí puedo ver las bandadas de cotorras que salieron por el este del día y trajeron la luz sobre sus lomos. Desde aquí puedo ver cómo se oscurecen a medida que atraviesan cada minuto y la fricción contra el final de la tarde las vuelve golondrinas, reinas moras, estorninos que hunden el pico en la corola de la noche.

Hace un largo rato me senté en la terraza a beber ginebra, a asomarme a esta región del día que cambia repentino; báscula inmaterial, punto medio entre lo que pasó y lo que vendrá. Hay en la atmósfera de las chimeneas la certeza de una irrupción, se oye el rumor de la maquinaria optimista, las norias empecinadas de la voluntad y del progreso. En pocos lustros llegará el siglo XX y será mi turno. Pero ahora el ratán de mi sillón hace chillar la trama, cada hebra se estira como un nido exageradamente poblado de pichones grandes: soy yo, vieja y a punto.

Mis gatos rondan las patas del sillón, caminan por el filo del respaldo, ronronean indolentes aunque perciban que a este cielo en la terraza se le avecina el futuro.

Todo lo que conocí del mundo es la sensualidad, una acumulación de mirada, una obcecación de luz precaria sobre la materia. Todo lo que anhelé fue la saciedad, la vibración de los pies al momento del derrumbe, la llegada del río ardiente de Pompeya. Pero calma y hambre son redenciones imposibles. Deambulo sola, hastiada de la luz robada; el instante en que el segundero desbarranque hacia el nuevo siglo será mi diana.

Voy a dejar mi vestido en la entrada del bosque de la civilización, prolijo como la muda de una araña, voy a afirmar que el mito antecede a la experiencia, que no hay resurrección tras la condena fatal al monoteísmo.

Voy a dejar mi vestido en el costado bruñido, como la piel plateada de los abedules, y voy a comenzar el recuento: las gemas del romanticismo alemán de dos oleadas, los anillos irreconciliables de esas gemas. Las fulguraciones con que los rusos escarcharon su cirílico para siempre. Las carradas de polen de amapola en el viento, un enjambre de alcaloides del continente que se cierne sobre el mundo como un sulfuro negro. Un carcaj ideal de flechas lastimosas. Los pétalos disecados de las flores de la Historia. La esotérica del vienés que hace regia la voz difusa de los muertos. En mi caja.

Las placas de nitrato, el antimonio y el éter. La peste bubónica. Los avances de la física, el legado descendente del marrano. El hombre lobo de la mujer. El mandato de erguirse para buscar la luz, de arrodillarse para rezar al amparo de la sombra del Árbol de la Vida. La oración del grumete en el día infausto de atrapar al monstruo blanco. Preferiría no hacerlo. En mi caja.

La sensualidad desarrapada, el estar desarrapado entre maras y ñandúes de la pampa, la femineidad como nación sin Estado, la doma ilógica, el rapto, las perséfones que no quieren volver al salón. El bosque oscuro, la zanja que hiede. La mano ahí, en esa radiación endemoniada, la lengua ahí, la súplica. La zanja que hiede y corcovea y se hace lago, el dedo ahí, en el espejo que se traga al mundo, los ojos arrancados, la mano que desaparece, todo en mi caja.

Los cuartos de servicio como tumbas para pudrirse y salir cada madrugada a lustrar los símbolos ajenos. Luxemburgo. Riefenstahl. Las cuevas españolas donde los hombres encarnan la Edad de Piedra. La condición de ser. Ser como condición para el exterminio. Las ondinas de Klimt. El aguardiente en la mañana y las naranjas. Cada cosa como una estampilla. Una hueva de esturión, un protón de luz estrellado en la materia. Cada puntada sobre cada triángulo rosa. Todos los pelos en la cabeza de ese hombre, cada uno de esos pelos y sus ruinas circulares. En mi caja.

Pronto tendré que posar mi huella en el barro y sacar de mi costilla un varón para que se esté un poco solo. Pronto empezaré la marcha para concretar el mundo y abriré mi caja de luz negra, un amanecer que completará la experiencia y mostrará el reverso. Por cada átomo relativo una Hiroshima y una Nagasaki. Por tantas leguas y tantas verstas una sed inigualable, por tanta Tierra prometida una nación gitana, por tanta búsqueda de belleza un crucigrama en el que verticales y horizontales sumen Auschwitz. Por cada ideal lumínico una nueva contundencia. Por cada jerarca una púber esquelética que vomita.
Pronto abriré mi caja, será una acción lenta y sostenida, como el deambular de los objetos sin luz que surcan el espacio sideral sin dirección y sin sentido.
Pero ahora estoy en mi sillón, cruje el ratán por el peso de mi historia, ahora es la terraza iluminada de este siglo que termina, ahora echo ginebra en mi vaso y dos cubos de agua congelada. Todavía destilo la luz de este atardecer que no coagula, todavía el horizonte y mi terraza como otra cúpula en el firmamento, todavía vuelven los pájaros desde el oeste.
Pero ahora traen los lomos cargados de sombra.



Jules Joseph Lefebvre, *Pandora*
Colección MNBA, Inv. 2872

La espalda de Diana

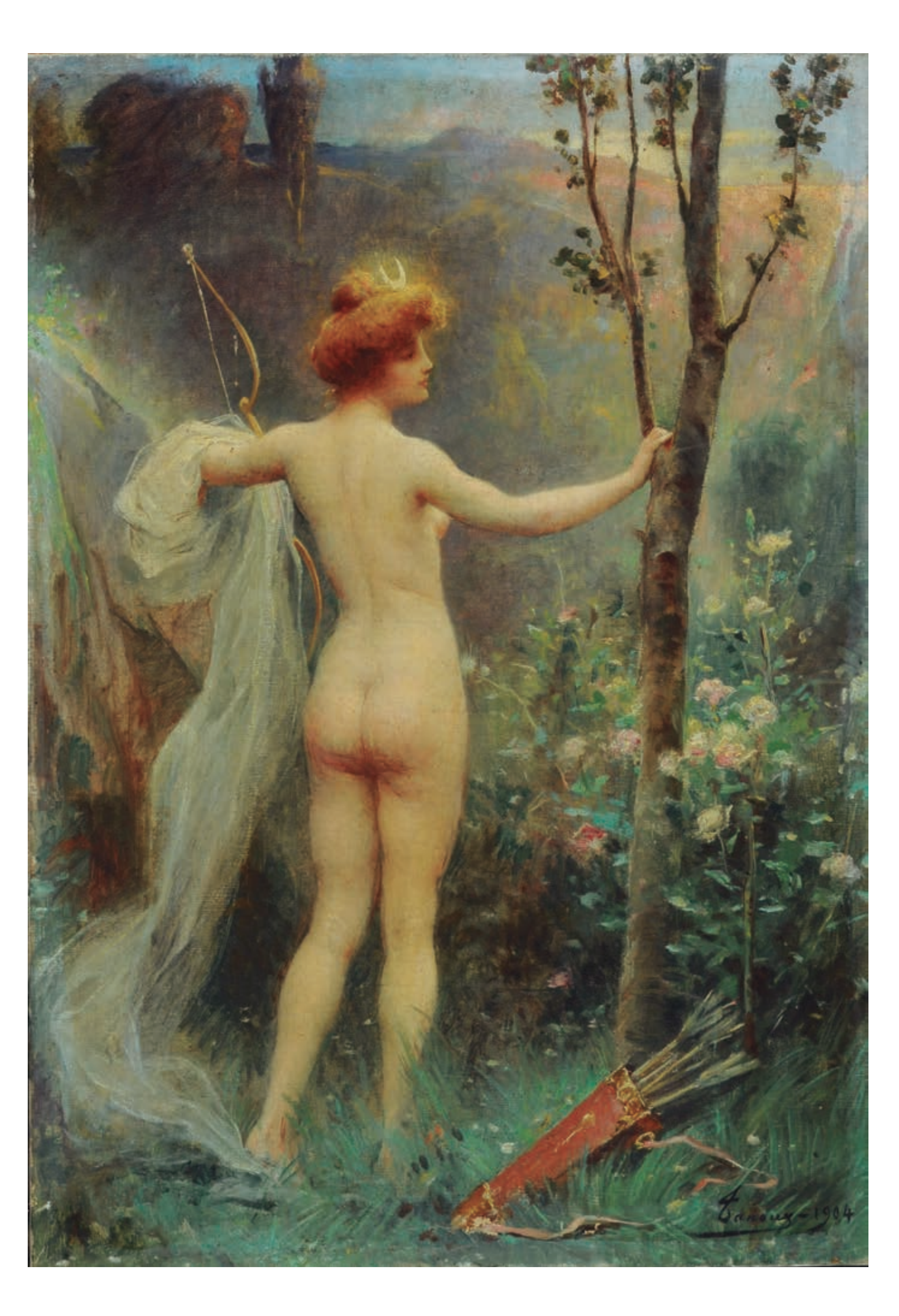
Silvio Mattoni

"¿Les estaría permitido a los dioses unirse a las mujeres
de los mortales, y prohibido a los hombres poseer a las
diosas? ¡Dura o, más bien, increíble condición!"
Escéptico antiguo citado por Pierre Klossowski, *El baño de Diana*

Una mujer desnuda, de pelo castaño claro, recogido de un modo que remite al paso del siglo XIX al siglo XX, ofrece su espalda, su eros posterior, a una mirada curiosa o acaso ávida. Su perfil delicado también se hace visible bajo la espuma castaña del peinado, como agarrado por una hebilla oculta de la que sale un adorno en forma de pequeños cuernos. Pero tal vez el nombre dice más que el cuerpo de espaldas: Diana. Se trata, claro, de un lugar común. La tradición del desnudo pictórico había frecuentado ya durante siglos aquel baño en el bosque donde la diosa virgen y cazadora era sorprendida por un mortal indiscreto. Su castigo había sido terrible: la metamorfosis en animal y la muerte a dentelladas por parte de los perros de la diosa ofendida. Pero en este caso, con la chica alta y rubia, orgullosa e inconsciente –aunque esto puede dudarse– de sus brazos, piernas, de un atletismo del futuro y del pasado, y aun cuando ha dejado en el suelo su carcaj de flechas y va a colgar de una rama su arco y su ropa, nada parece anunciar ningún peligro. Es el momento previo a la sorpresa. La mirada del espía se confunde con el acto del pintor y se transmite como un tesoro consumible a los ojos del espectador. La atmósfera del vergel, las flores, el arbolito, una barranca al fondo, todo parece temblar ante una inminencia. La mirada es una espera.

Pero también esa manera de pintar, ese estudio mimético de una belleza corporal, de un tipo de fisonomía, ese signo de excitación erótica, están a punto de desaparecer. Es inminente la disolución del desnudo en las impresiones, las rupturas, los diálogos dislocados de la pintura consigo misma. Y si antiguamente, antes de que existieran medios técnicos para reproducir objetos de deseo, los desnudos eran la única posibilidad de admirar unos tipos de cuerpos como signos –pensando en que el cuerpo presente, en cambio, por su reclamo inmediato, no permite la larga meditación que sí puede suscitar una imagen–; ahora, en el lejano 1904 de este cuadro, las fotos pornográficas van a desligar a los cuadros de su función de excitación. Todas esas diosas paganas, pretextos para retratar muchachas desnudas en la era moderna del cristianismo, vuelven a su lugar de puro relato. Y el deseo por lo inaccesible se transforma en una nostalgia por cuerpos reales y florecientes que ya no podrían existir en el mundo, ni son alcanzables mediante un archivo o un registro técnicos. La mano que hiciera a Diana en su fisonomía de joven francesa, con un arreglo que nos recuerda antiguos esplendores, latía con un pulso que se negaba a ser solo arte y no referirse a nada en particular. En busca de lo perdido, la mano espía no a alguien sino su fugacidad y su mandato: ¡no dejarás pasar este arrebato de un día, el goce de este estereotipo, aunque te cueste la vida, es decir, el arte! Henri-Adrien Tanoux, pintor académico, especialista en desnudos, odaliscas, bañistas, *cocottes*, cautivas de harenes de la imaginación decimonónica, no podía mirar su propia técnica. Pero justamente por eso, como lugar común, el cuerpo único de la modelo escogida sigue despertando la mirada curiosa, tiene una especie de luminosidad que baña de inocencia y de peligro, según nuestro estado de observadores, el origen antiquísimo de la palabra "pornografía". La fascinación singular del cuadro reside pues en su modelo, en el descuido fingido, porque también Diana, la diosa cazadora, supo que sería para siempre un objeto inaccesible cuando solicitó a los demás dioses la virginidad perpetua. Aunque no sea consciente de que es mirada, aunque la imagen aumente su potencia de excitación en la medida en que simula no saberse vista, la chica del

bosquecito, entre la baja vegetación amistosa, no puede desprenderse de aquello que ella misma es, un espejo de su íntimo aspecto conmovedor. Porque otro estereotipo del desnudo, Venus o cualquier modelo mirándose al espejo, mirando su cuerpo sin saber que el cuadro la pinta, señala ese motivo reflexivo de la desnudez. Y Diana, que nunca envejecerá, hace visible la estructura trágica del tiempo que inerva la belleza de los cuerpos. Puesto que la modelo que soñamos con ver, en el atelier o en el jardín o en la casa de campo del pintor académico, tal vez no llegase a plantear una idea "eterna", y aun así el cuadro le prometía la imposible perduración de su imagen juvenil; pero nada es eterno, esa manera de pintar se hunde junto con las modas en los paseos de aquella burguesía demasiado vestida. Ahora bien, por eso mismo, tampoco era un objeto inaccesible, la muerte en el filo de la belleza insuperable, sino que solo simulaba serlo, se disfrazaba. Juega entonces ella a ser Diana para nosotros, gracias a un pintor olvidado que se hizo transparente, en cuya técnica de múltiples capas pudo hacerse la luz de una presencia viva, todavía perceptible.



Henri-Adrien Tanoux, *Diana*, 1904
Colección MNBA, Inv. 1989

El juanete de la fámula

María Moreno

El escándalo que suscitó *Le lever de la bonne* en el Salón de París de 1887 fue mayor que el que hubiera suscitado el personaje de ser real y haberse descubierto que en su carácter de *bonne* –"sirvienta", "muchacha", "sierva" y otros eufemismos argentinos–, una vez cobrado su primer sueldo hubiera dejado ver su "bombo" *in progress*, robado un dije del alhajero de la patrona o dejado entrar a un "chafe" a su cuarto. La crítica, que fue abundante, sobre todo por tratarse de una exposición colectiva, señaló que la obra había sido ejecutada con "solidez y convicción" pero se ensañó con la modelo, una mujer soberana, de carnes duras y pechos enormes que, sentada en la cama de lo que parece ser una buhardilla, se pone una media. Se le reprochó que fuera "fea y sucia", que sus senos pidieran a gritos un corset que los sostuviera: se la llamó "plebeya de formas toscas", se imaginaron inmundas sus dos medias y se opinó que al verla nadie tenía ganas de acompañarla. Un periódico llegó a publicar una caricatura del cuadro con el siguiente epígrafe: "¡La cama es de hierro pero no lo demás!".

La doctora Malosetti Costa enunció la regla que el pintor Sívori había transgredido: a las sirvientas se las pintaba vestidas y eso era ley, ya que la modelo no era una campesina beatificada por los imitadores de Millet ni una prostituta de las que encantaban a los bohemios modernos. Además los desnudos debían ser como los de Charles Chaplin, de rubias y sonrosadas "patronas" o "patroncitas", con senos no mayores que un capullo de rosa y recostadas en limpios almohadones o aún con el foulard de gasa puesto como si durmieran con él.

El diario *El Censor,* dando prueba de la legitimidad de su nombre, difundió, "Los pies de la sirvienta son todo un poema bestial. ¡Qué juanetes tan abultados y violáceos, qué callos más geológicos, qué uñas más córneas y amarillentas! Al mirarlos, por una inexplicable asociación de ideas, recordamos cierta estupenda sinfonía que ha escrito Zola en el vientre de París. En aquella descripción el maestro ha creado una página llena de verdad; pero que da náuseas".

La arqueología de las modelos va del lecho conyugal a la calle de "yiranta". Muchas esposas de artistas hicieron jornada doble laboral al pasar de la cocina y el cuarto de labores al taller.

Cuando la esposa es modelo lo es en el doble sentido de la palabra, ya que se desnuda ante el único hombre ante el que se ha desnudado con permiso de la Iglesia y de la gente que como en el tango "siempre habla" y trabaja para él no solo como marido sino *como artista*.

Isabella Brant era la esposa de Pablus Rubens y él la representó como una de sus *Tres gracias* (dechados de celulitis) y con el pecho izquierdo un poco raro por una mastectomía (o el artista embellecía un efecto quirúrgico o la cirugía de la época era bastante progresista en su cuidado del cuerpo femenino). Renoir se casó con Aline Chargot, a quien pintaba siempre bañándose al aire libre, a lo sumo con una suerte de pañal decorativo (evidentemente, antes de la autonomía del desnudo como género artístico, y en clave realista, para representar a la mujer sin ropas, era preciso *bañarla*).

Las amantes como modelos podían contar con la coartada de la mitología porque ¿quién puede censurar a una mujer que no existe? El viudo Rembrandt podía gritarle a su hijo Titus preocupado por su herencia: "¡pero si no es mi amante Hendrickje Stoffels, es *Danae en el baño*, es *Bathseba con la carta del rey David"*. Como que la bella Simonetta Cattaneo, cuya cabellera se extiende y retuerce pudorosamente en forma de boa hasta taparle el pubis tenía la coartada alegórica de representar a la Primavera y a Venus y nadie osaría presionar a Delacroix sobre la identidad de la gordita que guía al pueblo bajo la máscara despechugada de la Libertad (*La libertad guiando al pueblo*).

Si para Copi la mujer moderna era un invento norteamericano, podría discutírsele diciendo que la mujer moderna nace con la *Olympia* de Monet. Victorine Meurent es la *única* entre los hombres de *Desayuno en la hierba* –Diótima y Alfonsina–, la que "mira a cámara" cuando se está inventando la fotografía y cubre su cuerpo soberano con una cinta, una flor, una pulsera con dije y chinelas (como Marilyn Monroe lo hacía con Chanel Nº 5 y ninguna otra cosa para dormir en su lecho de desdichada), demostrando desde su mirada altiva que ella podía *administrar* sus fetiches adelantándose al gusto del mirón.

"Una pollera corta de tul de seda color fuego, estrecha, determinaba como un calco las líneas misteriosas del cuerpo, dejando

ver bajo el ruedo un zapato de raso del mismo color, sumamente escotado, en el que aparecía el más bello y atractivo pie de mujer" (Lucio V. López, *La gran aldea*).
"Se había sentado; iba a ponerse las medias. Al cruzar una sobre otra las piernas, alzándose la pollera, mostró el pie, un pie corto, alto de empeine, lleno de carne, el delicado dibujo del tobillo, la pantorrilla alta y gruesa, el rasgo amplio de los muslos y al inclinarse, por entre los pliegues sueltos de su camisa sin corsé, las puntas duras de su pechos chicos y redondos" (Eugenio Cambaceres, *Sin rumbo*).
"Los ojos de aquel se detuvieron entonces en el pie de la *primadonna,* cuyos dedos se dibujaban calzados por los dedos de seda de la media, en la inflexión elegante de su pierna, a la vez esbelta y gruesa, que el recogido de su pollera de Aída descubría hasta más arriba de la rodilla" (Eugenio Cambaceres, *Sin rumbo*).
El asco que parece generar la criada de Sívori se concentra en ese *pie a tierra* deslizado desde una pierna fornida de muchacha trabajadora, en esa media que propone abrigar en lugar de excitar, en las zapatillas deslenguadas por la limpieza de la gran casona señorial y por la misma subida a la buhardilla ubicada en lo alto pero en la sombra. ¿Qué ofende tan profundamente la mirada como para que se detalle entre signos de admiración las uñas "córneas y amarillas", los callos "geológicos" y los juanetes "abultados" hasta convertir una crítica en un poema bestial? No basta el anatema contra los desnudos de sirvienta ni la gordura (la pelirroja de *Après le bain* de Eduardo Schiaffino no es menos gorda y bien podría haber sido *bonne* de no haber sido situada en un baño burgués), *debe haber algo más.* ¿Será que el pie de la criada atenta contra el pie como fetiche y lo instala en la anatomía social? ¿O por tratarse de un pie que, de ser autogestionario (como el de la que *cose para afuera*) o fabriquero, sería el pie que dará *aquel mal paso* del poema de Carriego pero nunca se ofrecerá pasivamente a los ojos del mirón?
Para Freud el fetiche es metonímico, un bajar la vista ante el lugar donde el perverso polimorfo creía el falo materno: de ahí la preponderancia del pie y su cebo en forma de estuche, el zapato. El pie es también eso que se asoma a un *borde peligroso:* el de la falda que se recoge para ponerse a andar. Lo que corre el peligro de pisar el barro, en la desubicación del "meter la pata". Pero en la alcoba desmaterniza a la mujer, la degrada literalmente para hacerla deseable. George Bataille advierte en el pie esa vertiente peligrosa, es aquello que nos separa del mono por un dedo, exactamente el gordo. Está en contacto con el deshecho, la tierra que oculta el peso de los muertos, va en dirección contraria a lo elevado que, se crea o no en el cielo, siempre tiene el espacio imaginario del *arriba*. El rostro, la cabeza, sería lo más humano, el pie nos aleja de lo animal por una simple cuestión de ángulo. George Bataille en su ensayo *El dedo gordo*, publicado en su revista *Documentos,* interpreta ese odio del hombre a una de sus partes, el pie, en la obsesión por ocultarlo y achicar su dimensión. Y relata el pudor del pie en la España del siglo XlX, donde su simple asomar por el borde de una pollera era tan indecente para su dueña como para el que pudiera entreverlo. Y que el conde de Villamedia, enamorado de la reina Isabel, llegó a incendiar una casa para tener el pretexto de tomarla entre sus brazos, menos para salvarla que para tocarle el pie. Entonces el rey ejecutó al conde con un tiro de pistola.
"Si hay en el dedo gordo un elemento seductor –escribe Bataille– es evidente que no se trata de satisfacer una aspiración elevada, por ejemplo el gusto perfectamente indeleble que, en la mayoría de los casos, lleva a preferir las formas elegantes y perfectas. Al contrario, si elegimos por ejemplo el caso del conde de Villamediana, podemos afirmar que el placer que sintió al tocar el pie de la reina fue directamente proporcional a la fealdad e infección representada por la bajeza del pie, prácticamente por los pies más deformes. Por eso, suponiendo que ese pie de la reina haya sido perfectamente bello, derivaba su encanto sacrílego de los pies deformes y embarrados. Como una reina es a priori un ser más ideal, más etéreo que ningún otro, era humano hasta el desgarramiento tocar en ella lo que no difería mucho del pie hinchado de un soldadote. Eso es sufrir una seducción que se opone radicalmente a la causada por la luz y la belleza ideal: los dos órdenes de seducción muchas veces se confunden debido a que nos agitamos continuamente de uno al otro y a causa de ese movimiento de vaivén, ya tenga su fin en un sentido o en el otro, la seducción es tanto más viva cuando el movimiento es más brutal".
¿El pie de la criada horroriza porque evoca literalmente *lo bajo del pie* o, al contrario, enfrentó a un deseo insoportable por su ausencia de metáfora?
En la generación del '80, los autores tienen el fetichismo del pie, lo que podemos considerar, más allá de plano erótico, un indicio más de que la nación rubricaba hasta en los deseos que llevaban al lecho, su independencia de España. El Estado se consolida al compás de la ballerinas de raso con taco carretel citadas en los textos de Eugenio Cambaceres, Antonio Argerich, Lucio V. López.

Tanto en la mujer como en el hombre el pie conserva su tabú y sus dimensiones reducidas. Pero así como el fetiche puede ser maltratado, el pie al pasar al campo social y cambiar de sexo, es dato del rango.
En tiempos en que Sívori pintaba a su criada, solo en París se podía ser patón porque el príncipe de Gales lo era y eso daba al pie un cambio de sentido: para alejarse del mono era preciso tener sangre azul. El pie plebeyo en cambio, era motivo de una mofa y un sarcasmo sin disimulo. El criado Taniete, personaje de *Pot-pourri*, novela de Eugenio Cambaceres, es motivo de la burla del narrador, quien le describe el pie "ancho como cimiento de tres ladrillos".
Los pasos de Taniete están purificados por la honestidad de un oficio que los fija en determinados itinerarios legítimos y supuestamente acordes con su posición de subordinación a un amo paternalista, son los del inmigrante que escapa de la tentación de sindicalizarse, escapando *hacia adentro*, hacia la casa patriarcal para la que sirve.
La criada de Sívori es pariente del inmigrante que, como Taniete, representan los textos del '80 y que corre el riego del encierro al compás de la sífilis y el alcohol en las fronteras del hospital, la cárcel y el manicomio y cuyos pies van diseñando las zonas expulsables de la ciudad moderna, del "crosta" de botines destartalados, de la muchacha del atado, del buscador de pensiones, del "squina drita", palabra que más tarde Roberto Arlt verá en el origen de la palabra "esquenún", un transgresor de la ley de vagos dictada en 1815 que, aunque sedentario, es una figura peligrosa en potencia, puesto que bien podría *correr* hacia el delito o la anarquía.
La criada de Sívori contrabandea su sensualidad bajo una imagen de venus nutricia. En el resto de molicie con que ha enrollado la media se refleja el fastidio que precede a la visita del patrón. Porque el punto de vista de Sívori bien podría ser el del visitante nocturno que la desnuda para el placer y luego se retira echándole una última mirada clandestina. Esa luz que ilumina el cuerpo cuando la vela está apagada, vendría de la puerta de la buhardilla cuando se abre. ¿Sería ese el motivo de escándalo de los que Viñas llama los gentlemen del '80, debutantes eróticos *chez la bonne* ante una criada desnuda en público? ¿Es *El despertar de la criada* un colorido *escrache*? ¿O el escándalo sería por lo que el cuadro oculta o disimula? ¿Acaso esa pierna cruzada un poco forzadamente y que ni siquiera sostiene un quehacer o un libro no ha sido pintada para ocultar *El origen del mundo*?: ese es título de un cuadro de Gustave Courbet que quita todo eufemismo al arte erótico porque expone un sexo femenino abierto y generosamente peludo, "encuadrado" sin que se vea el rostro de la modelo (el origen del mundo, ¿alude a que más tira un pelo de c… que una yunta de bueyes y entonces mueve el mundo, o al poder de la procreación?). *El despertar de la criada* podría llamarse *El despertar de la criada por el señorito* y esa pierna cruzada podría ser la última barrera de un pudor altivo al derecho de pernada que ahorra la *garçonnière* y el prostíbulo a un Isidoro Cañones que ha renunciado al fetiche a cambio de un deshago nocturno y a domicilio.



Eduardo Sívori, *Le lever de la bonne* (*El despertar de la criada*), 1887
Escuela Nacional de Artes Decorativas de la Nación, Inv. 1894

Sexo, un escándalo, siempre. Variaciones sobre *La siesta* de Prilidiano Pueyrredón

Daniel Mundo

El sexo, un enigma, aún hoy, a comienzos del siglo XXI, cuando pareciera no haber ya ninguna posición sexual ni ningún sexo que no haya sido descubierto y expuesto de modo abusivo–incluso hay manifiestos contrasexuales de lo más interesantes–. Lo que sucede es que este exceso de representación de sexo forma parte de nuestra realidad espectacular, bien distinta a la realidad decimonónica del espectáculo sexual (cimentada a lo sumo con desnudos al óleo y daguerrotipos). Dos realidades bien distintas, entonces, entre otras razones por todos los apósitos tecnológicos que hacen del sexo y la sexualidad una cuestión cotidiana y banal y también temible. Lo que se consideraban perversiones en aquellos remotos años hoy se volvieron simples ofertas o variantes en pos del goce, que mutan de acuerdo al ánimo y la fantasía de ese día –un día zoofílico, otro homosexual, otro onanista, etc.–. Sin embargo, a pesar del abismo imaginario que separa una realidad de otra, estas realidades siguen pareciéndose, porque por ahora nuestros cuerpos continúan siendo lo que fueron desde siempre, una masa de carne y huesos con zonas que nos proporcionan placer y otras que sufren dolor.

Desde el comienzo mismo de la cultura el sexo tuvo (y aún tiene) dos grandes maneras antagónicas de ser representado. Pornografía versus erotismo, para sintetizarlo en una fórmula (en otra serie enunciativa hablaríamos de sexo versus amor, por ejemplo; o de banalidad versus sofisticación). Como todos sabemos, el erotismo sería el arte de prolongar los signos, las veladuras y el flirteo previo al sexo, mientras que la pornografía consistiría tan solo en exhibir el acto sexual despojado de todo signo y ambigüedad. Uno se caracteriza por la elipsis y pertenecería al campo privilegiado del arte, la otra es sistemáticamente expulsada de él y la caracterizan la obviedad, lo mecánico y la redundancia. En la pornografía la imaginación se obturaría por la abundancia de lo que se ve; en el erotismo, la satisfacción se consigue básicamente por lo que seamos capaces de imaginar–a unos les gustan las volutas de humo que indican el lugar en donde se halla el fuego; a otros, quemarse con las llamas–. Ahora bien, una parte importante de la discusión que se desató en el siglo XX alrededor de la pornografía apuntaba a conseguir una pornografía "más humana", sexo explícito con argumento. ¿El objetivo? Posiblemente calmar la frustración de un paladar gourmet que tiene dificultades para saborear la representación industrial del sexo.

Si abro el ensayo con esta pequeña y quizás inútil digresión anacrónica es porque *La siesta*, el cuadro de Prilidiano Pueyrredón que comentaré, se ubica en el equívoco punto en el que una escena pasa de una categoría a otra, cuando dejamos de ver una imagen erótica y pasamos a contemplar otra pornográfica. Por supuesto, no hay nada pornográfico en el cuadro, aunque muestre sexo explícito y haya estado oculto a la mirada pública por lo menos cincuenta años (la pornografía pertenece a lo prohibido, el erotismo se atiene a la ley). Lo que muestra *La siesta* es un momento muy singular. Se ven dos mujeres, una parece dormir; la otra juega con su sexo, boca para arriba. Se frota. Se la ve complacida. Pero ¿cómo no imaginar otra cosa? De hecho, yo veo *otra cosa*. Veo ese momento tan singular que sigue al acto sexual, posterior al orgasmo, el momento de la saciedad y el abandono–ese momento que justamente la pornografía no puede captar, ni le interesa hacerlo, concentrada como está en la maquinaria apática y sin afecto del sexo (según la famosa fórmula acuñada por el Marqués de Sade)–. No sabemos si acá hubo afecto, pero todo indica que sí: la relajación confiada de las mujeres, la cama sin desarmar, pero no porque alguien haya estado apurado en consumar algo sino porque en esa tarde tórrida evidentemente sobraba el tiempo. Ni siquiera sabemos bien cómo fue que se alcanzó la satisfacción sexual. ¿Fue una relación lésbica? Pudo serlo, por qué no –la connotación de lesbianismo formaba parte del capital icónico del siglo XIX–. Todo lo indica aquí. Dos mujeres desnudas en una cama, en una de esas tardes eternas de calor que asolan Buenos Aires desde el mismísimo acto de su fundación. Una está de espaldas, buscando su punto fetal para dormitar, sintiendo posiblemente que el cuerpo se quedó sin fuerzas para responder a cualquier llamado; la otra, en cambio, mira con los ojos cerrados un cielo personal, mientras se toca, tal vez soñando lo que acaba de vivir, tanteando su sexo no porque el orgasmo que recién la llenó no le alcanzara, sino porque buscaba ir más allá de ese orgasmo, prolongarlo y fundir la realidad onírica con la realidad material a la que tendrán que regresar luego del descanso. Una masturbación postorgásmica.

Si no tuviéramos una cultura barroca esta historia nos alcanzaría –lo que no significa que Pueyrredón tenga la intención de insertar signos y espejos por todos lados, por lo menos no en este cuadro, a diferencia tal vez del retrato que le hizo al coronel Santiago Calzadilla, donde disimuladamente coloca dos mujeres desnudas entre otros cuadros que adornan el fondo de la habitación–. El realismo de Pueyrredón es primitivo, como si su estadía en París le hubiera permitido tan solo ver de reojo la revolución pictórica que se estaba desencadenando. Se empeña en captar de modo cuasi fotográfico un rasgo sutil y casi inaprehensible de la vida humana, un rasgo que ninguna cámara capta, la carne viva despojada de eufemismos trascendentales, esa sensación de plenitud que cada tanto nos es dable disfrutar. No es una propiedad de nuestra realidad, además. Un gesto plebeyo y excéntrico el de él, que más de un crítico atribuyó a su condición de "niño rico". ¿Qué pretendería Pueyrredón hijo, además? Pregunta desplazada y un poco sin sentido a esta altura. Posiblemente lo empujaba ese afán imposible de colmar, apresar un color o una forma propios, la forma de una espalda, el color de un pezón, en todo caso un matiz que el régimen visual decimonónico no permitía ver. El deseo de ese matiz nos alcanza a nosotros. Consciente o inconscientemente los espectadores sabemos que alguien eligió toda esa secuencia, un testigo privilegiado que se sustrae a mostrarse pero que tal vez haya participado hasta recién en un *ménage* à *trois* del que se retiró una vez cumplida su misión –las habladurías sobre las "anormalidades" de Prilidiano reforzarían estas sospechas–. Está ahí, ausente, acechando con el pincel en alto, deteniéndose en los detalles que nunca detectaría un pornógrafo, para que nosotros adivinemos lo que él se negó a pintar: la escena auténticamente pornográfica, los cuerpos anudados, sudorosos, la cópula, los gemidos y los besos.
¿Queremos intervenir en esa escena? ¿Tendría otra tarea el espectador? Podemos imaginar cinematográficamente que la mujer de frente y la mujer de espaldas son la misma mujer, en dos momentos sucesivos –los especialistas están convencidos de que es la misma mujer la que sirvió de modelo para las dos representaciones: la famosa ama de llaves de los Pueyrredón–. ¿Y si la mujer de espaldas es un hombre entrado en carnes? Podemos también suponer que el que pinta no siente nada ni es afectado por lo que pinta o mira, que mira la escena como un aracnólogo estudia al objeto de su especialidad. ¿Y si estas chicas rollizas fueran descubiertas inminentemente por el señor de la casa, que las castigará sexualmente durante días y semanas? Entonces Pueyrredón no solo será contemporáneo de Courbet (algunos trabajos monográficos se empecinan en tejer un vínculo con *El sueño* e incluso con *El origen del mundo*) sino también del maldito Sacher-Masoch.
Lo cierto es que basta detenerse frente a *La siesta* para sentir el cross directo a toda nuestra capacidad imaginativa. ¿Quién no desearía disfrutar de la libertad que trasuda la imagen? La mano, esa mano, y en particular el dedo de la mujer que juega en el vello púbico inquieta ominosamente al ojo desde el instante que lo ve. No por nada está en el centro del cuadrado. Es un dedo puntiagudo y apunta hacia abajo.



Prilidiano Pueyrredón, *La siesta*

Imaginarios eróticos

Mario Ortiz

La leyenda de Thais es un tríptico que Pietro Chiesa pintó hacia 1909. La obra se basa en *La cortesana de Alejandría*, novela que Anatole France publicó en 1890. Ese mismo texto también sirvió de base a la ópera *Thaïs* de Jules Massenet, estrenada en París en 1894. France, por su parte, recrea una antigua historia posiblemente legendaria. Thais vivió en la Alejandría romana hacia el siglo III de nuestra era; era una prostituta de lujo, lo que en el siglo XIX se llamaba una "cortesana". San Pafnucio, obispo egipcio de Tebaida (según otras versiones, San Besarión o bien San Serapión) se propuso convertir a la "pecadora" y cierto día entró disfrazado a sus habitaciones para desafiarla a aceptar la fe, pero se encontró con la sorpresa de que ella en verdad ya había sido bautizada. Sea como fuese, el religioso consiguió que la cortesana abandonase aquella vida de lujo y disipación y entrase en un monasterio donde acabó sus días en medio del arrepentimiento y la oración. Esta historia es análoga a la de Santa María Egipcíaca –otra prostituta egipcia de la misma época, aproximadamente– y ambas reproducen el modelo inicial de María Magdalena. De hecho, hay un bellísimo cuadro de José de Ribera (1641) que muestra a la cortesana ricamente vestida en actitud de oración a la entrada de una caverna; a esa obra se la describe alternativamente como *La Magdalena* o *Santa Thais*.

Anatole France introduce algunas modificaciones: Thais, además es actriz y bailarina, mientras que a Pafnucio lo vuelve un monje turbio, absolutamente riguroso en la observación de la disciplina y la penitencia, que hace de la conversión de la cortesana una cuestión de orgullo personal más que de sincera piedad. Luego de dejarla en el monasterio, se retira nuevamente a su celda pero vive atormentado por sugestiones pecaminosas y el acoso de los demonios. Finalmente reconoce que está perdidamente enamorado de ella; abjura de su vida monástica y de la misma fe; vuelve a toda prisa al monasterio para buscarla, pero ya es muy tarde: ella, gravemente enferma, agoniza y entrega su alma entre visiones angelicales.

Desde la segunda mitad del siglo XIX se fue perfilando cierta imagen de la mujer como una *femme fatale*, un ser sensual y peligroso, especie de encarnación del *mysterium tremendum et fascinans* que analizaba Rudolph Otto. Los artistas simbolistas y decadentes mostraron una cierta atracción morbosa por el sexo. Salomé era la figura emblemática, profusamente trabajada por gran cantidad de escritores y pintores. Según los evangelios de Mateo y Marcos, la princesa realizó un baile muy sensual ante el tetrarca Herodes, quien, inflamado por el deseo, juró obsequiarle cualquier cosa que pidiese. Salomé, aconsejada por su madre, exigió que le trajeran la cabeza de Juan el Bautista en una bandeja. Los cuadros de Gustave Moreau que reproducen estas escenas estaban dentro de la colección del duque Jean Floressas des Esseintes, el célebre personaje decadente de la novela *À Rebours* de Joris K. Huysmans. Extasiado frente a la imagen de la bailarina que seduce al anciano rey, des Esseintes reflexiona que ella

> se había convertido, por así decirlo, en la encarnación simbólica de la inmortal Lujuria, la Diosa imperecedera Histeria, la maldita Belleza [...] la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que emponzoña como la Helena del mito antiguo, todo cuanto la ve, todo cuanto ella toca (cap. V).

En la serie que la curadora de esta muestra nombra como “La seducción fatal” encontramos algunas de aquellas “mujeres terribles”: Betsabé saliendo del baño (Franz von Stuck); una versión de Salomé realizada por Francesc Masriera y Manovens, que la muestra como una peculiar mezcla de bailarina y guerrera.
El cuadro que analizamos es la parte central del tríptico y recrea algo libremente una escena clave de la novela de Anatole France. En el capítulo II describe la mansión de Thais. En un rincón de su lujoso jardín hay una especie de recinto que ella denomina “la gruta de las Ninfas” por la profusión de estatuillas de figuras femeninas y de Eros con que la decoró. Pafnucio, disfrazado con una túnica lujosa que le prestó su amigo Nicias, consigue entrar a la mansión y llega hasta ese “antro” donde la mujer descansa. Thais, intrigada por aquella extraña figura que se le presenta y que le habla del “amor eterno”, sin saber todavía que es un monje, decide ofrecerse a él.

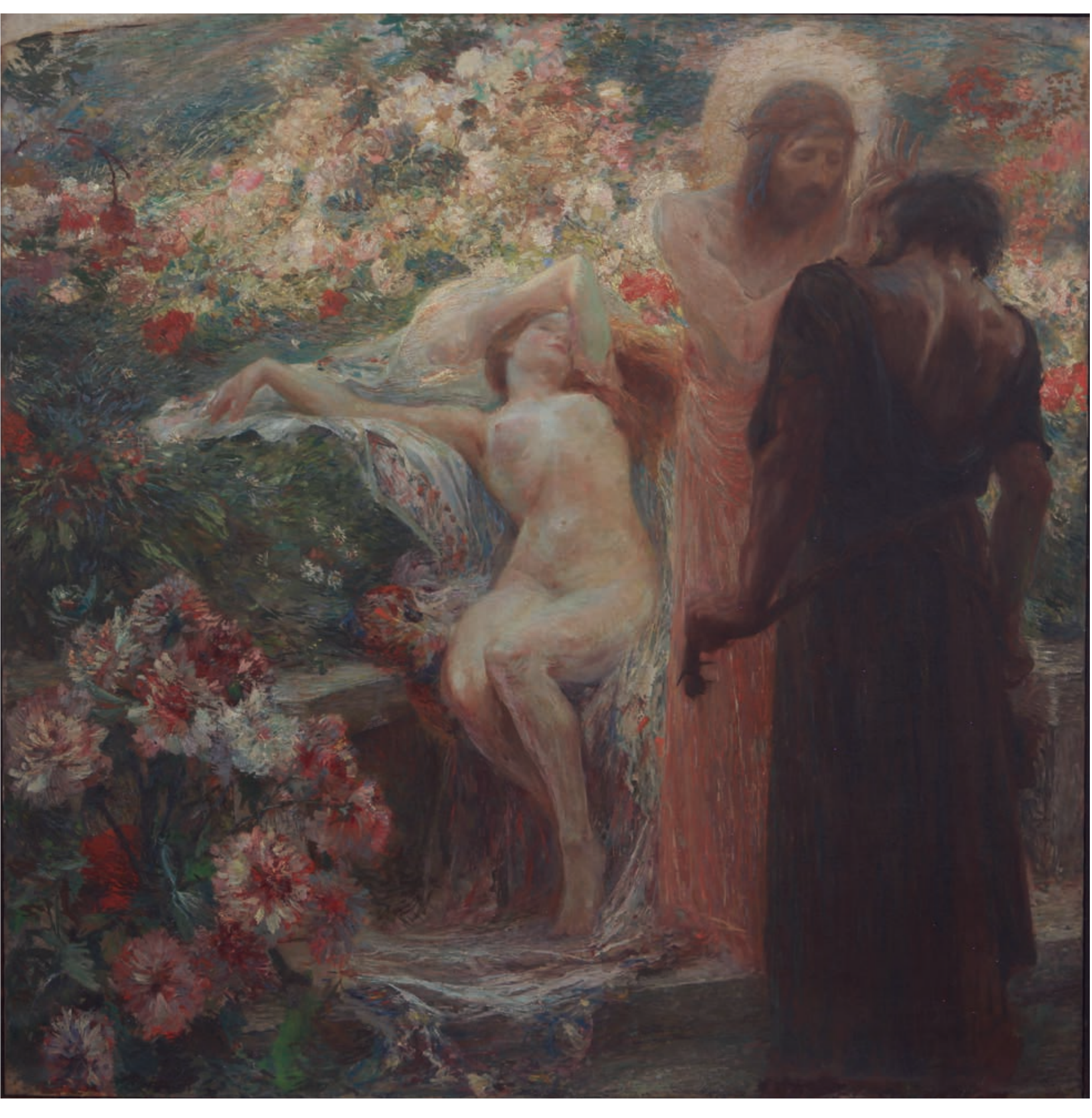
> […] con tal objeto –narra el fragmento de la novela–, fingiendo temor, se alejó algunos pasos, llegó hasta el fondo de la gruta y allí se sentó en el borde de la cama, se arregló con arte la túnica sobre el pecho y después, inmóvil y silenciosa, con los ojos bajos, esperó. Sus largas pestañas le sombreaban suavemente las mejillas, toda su actitud expresaba el pudor; sus desnudos pies se balanceaban muellemente y se asemejaba a una niña pensativa sentada a la orilla de un río.

Observemos una interesante reinterpretación en el pasaje del texto al cuadro. En la novela, ella no alcanza a desnudarse: insinúa, seduce con una caída de ojos; como es actriz, pone en escena la fantasía erótica-perversa de la jovencita inexperta que va a ser iniciada. El monje, por su parte, todavía no se quitó la túnica de su amigo que le cubre el cilicio (la túnica de cuero que sirve para mortificar la carne).

> Pafnucio –continúa la novela– la miraba sin moverse. Las rodillas, temblorosas, no podían sostenerlo; la lengua se le secaba en la boca; espantoso tumulto se movía en su cabeza. De pronto se veló su mirada y solo vio ante sí una espesa nube, y pensó que la mano de Jesús se le había puesto delante de los ojos para ocultarle a aquella mujer.

En la novela hay una cierta gradación de momentos de seducción que en el cuadro desaparecen. Thais ya está desvestida y su imagen es similar a otros desnudos que pueden verse en esta misma muestra: el cuerpo se recuesta sensual e indolente sobre un lecho mullido; sus brazos están extendidos hacia atrás, postura que realza sus pechos. Vemos que en el cuadro no hay aquellos movimientos escénicos y disfraces que marcan una gradación en el juego erótico, posiblemente debido a la propia lógica del lenguaje pictórico que debe plasmar en una sola escena detenida lo que en la narración es un proceso que se despliega en el tiempo. Las diferencias están bien remarcadas: ella es un foco central de luz y tibieza cuya piel suave y turgente contrasta con la figura torva del monje vestido y la aspereza del cilicio (no tiene la túnica lujosa de su amigo) y sus manos crispadas por el deseo culpable. En un juego de tensiones, la pecadora es mucho más fresca y transparente que el religioso atormentado, lo que preanuncia la salvación de aquella y la condenación de este.
El imaginario erótico se complejiza y torsiona. Ya no sólo la *femme fatale*, la “vampiresa”, sino que aquí la mujer es la pecadora y la santa, casi sin transición; el Mal y el Bien en términos absolutos; una especie de Margarita Gautier en medio de los Padres de la Iglesia. Nicias, el antiguo compañero de Pafnucio, es un filósofo escéptico y, una vez que Thais abandona todo y parte hacia el desierto con el monje, hace una curiosa evaluación en términos de hedonismo: Nicias buscó el placer en las cosas sensuales de la materia y Pafnucio en las del espíritu, entonces le dice a la antigua cortesana: “Te proclamo digna de envidia, porque si durante nuestra existencia […] no hemos buscado Pafnucio y yo más que una clase de satisfacción, tú habrás disfrutado en esta vida, querida Thaïs, voluptuosidades de opuestas clases que pocas veces logra conocer una misma persona”.
Entre esos dos extremos opuestos, entre Venus-Ishtar y la Virgen María, se juega un imaginario (masculino) en el que no parece haber lugar para la construcción de la cotidianeidad, para la emergencia de un sujeto femenino con su cuerpo

(frágil o fuerte) que escape de las relaciones bipolares de esclava o "dominatrix". En este sentido, podría plantearse un productivo momento de tensión y diálogo con otro cuadro: *Campesina tendiendo la ropa* (1881), óleo de la francesa Berthe Morisot. Moldeada en un tratamiento de la luz y el color de neto corte impresionista, la mirada femenina de la pintora– hecho que, dicho sea de paso, resulta significativo en una historia del arte donde solo parece haber varones– se detiene en otra mujer rodeada de telas que no son aquellas lujosas de la alcoba, sino las de la vida cotidiana que la campesina tiende al sol en la escena más cotidiana que se pueda imaginar. Allí está el trabajo, la distribución de roles, el género, la absoluta delicadeza y poesía de la vida diaria.



Pietro Chiesa, *La leyenda de Thais*. Colección MNBA



Juana Romani, *Joven oriental*, *circa* 1888-1895. Colección MNBA, Inv. 2326

Sextina Romaní

Mirta Rosenberg

Juana Romaní

Te miro. La distancia entre los dos
hace que crezca el incendio del deseo.
Hace que exista la huida y la persecución.
Él me hizo, Roybet, con su pintura.
Pero yo, italiana en París, me puse un nombre,
el apellido de mi madre: Juana Romaní, modelo.

Juana Gitana. Toda la vida fui un modelo
pero de la forma más sutil de persecución:
conseguí con la mirada que me enseñaran la pintura.
Filippo Colarossi fue el primero: atendió mi deseo
de poder, con mi belleza oscura, elegir entre los dos
lados de la tela para hacerme un nombre

de pintora, una historia de ex modelo.
Solo tenía 19 años cuando me apropié de la pintura.
Había posado para Henner, para Roybet cuyo deseo
lo convirtió en mi amante y tras una breve persecución
accedió a enseñarme. Así fue que entre los dos
hicimos este cuerpo que lleva el nombre

Juana Romaní, aunque se llame Joven Oriental en la pintura.
Ese y otros fueron nombres de mi huida y mi persecución:
con el cuerpo que él me dio fui mi propia modelo,
copiándome a mí misma como si fuera dos
mujeres: la que posó y la que logró con el deseo
ser sombría y misteriosa en nombre

de pintar, de ser ella misma la pintura,
con la llama inextinguible del deseo
cuya combustión, una tenaz persecución,
nunca achicó (esa es la gracia) esta distancia entre los dos.
Te miro y soy yo misma, un modelo
de pintora que supo hacerse un nombre,

Juana Romaní, para rivalizar en la persecución
de la gloria con los maestros y el amante, el deseo
sin fin de la mujer que ha ocupado los dos
lados de la tela y es modelo
que hizo, intransigente, del espejo su pintura.

Juana Romaní, dirán, es un nombre que dominó la pintura
pero perdió la cabeza por dedicarse a la persecución de la gloria,
de su deseo, y en las dos cosas –imposibles en vida– descolló como un modelo.

El desarzonado

Diego Tatián

Hay algo en este *Rapto de la cautiva* (1845) de Johann Moritz Rugendas (1802-1858) –y también en *El malón*, del mismo año– que a la distancia dialoga de un modo extraño con el *Guernica*: la inmediatez de los caballos, el dolor de las madres, el desamparo de los hijos, las manos impotentes de los hombres, los gritos… Diferente de otros de la misma serie en los que el saqueo ya ha sido consumado –o de la exultante "vuelta" del malón bajo la luz del alba en el conocido óleo de Della Valle–, aquí Rugendas representa el instante mismo en el que la horda bárbara se abate sobre el inerme asentamiento de frontera para arrebatar objetos, símbolos religiosos, mujeres, niños, cabezas de ganado y de hombres.

El cuadro fue pintado en 1845 luego de la segunda estancia en América (la primera había tenido lugar en Brasil entre 1822 y 1825), el mismo año en el que regresó a Augsburgo (y aún habría un tercer viaje, a Buenos Aires, en 1848). Si bien el motivo de las mujeres cautivas tiene inicio con *El rapto de Trinidad Salcedo* –un óleo pintado en Chile en 1836 donde un grupo de araucanos parecen descansar y divertirse en torno a la mujer blanca que acaban de raptar–, su principal fuente de inspiración fue *La cautiva* de Esteban Echeverría, publicado en 1837. La obra de Echeverría daría impulso a la serie de malones y raptos de cautivas que Rugendas pinta en la década de 1840, acaso las primeras obras plásticas sobre este motivo, que continuará con algunas obras emblemáticas como el díptico de Raymond Monvoisin que se conoce como *El naufragio y el cautiverio* o *La cautiva* de Juan Manuel Blanes, y desembocará casi cincuenta años más tarde en la que suele considerarse como una de las más importantes obras de la plástica argentina, *La vuelta del malón* (1892) de Ángel Della Valle–a diferencia de las cautivas anteriores, aquí la mujer desvanecida sobre el caballo que acaba de ser raptada va con el torso desnudo, al igual que su captor–.

Rugendas fue expulsado de México –donde su amigo Alexander von Humboldt le había recomendado radicarse para trabajar debido al exotismo y variedad de sus especies– por una intriga política; a causa de ello se embarca hacia Valparaíso y permanece en Chile durante ocho años. Allí conoce a Andrés Bello y a Sarmiento –quien tenía en mucha estima su obra–; como el sanjuanino visita la "isla de Robinson" en el archipiélago Juan Fernández, pinta gran cantidad de obras sobre vestimentas típicas, flora, fauna y sobre las culturas aborígenes.

En 1837 cruzó la cordillera con su amigo Robert Krauze, también pintor, y con ayuda de dos baqueanos chilenos llegaron a Mendoza el primero de año, no sin antes –cuenta un relato de César Aira– disparar fuegos artificiales y brindar con vino francés en medio de Los Andes.[1]

Ya en Cuyo, cerca de San Rafael, Rugendas y Krauze tienen noticias de un asalto pehuenche a un asentamiento fronterizo, aunque muy improbablemente haya podido constatar allí el rapto de una mujer por los indios, que era su obsesión del momento. Lo cierto es que camino hacia San Luis, el "viajero pintor" tiene una grave caída del caballo que le produce una fractura de cráneo y dejará importantes secuelas en su vida y en su obra, de las que puede sobreponerse poco a poco (aunque nunca completamente) gracias a la ayuda –sobre todo económica– de Humboldt. Desarzonado, realiza toda su serie de raptos a caballo y una infinidad de bocetos de trabajo para su ejecución. Más allá de su amistad con Sarmiento, de su admiración por Echeverría y de la sintonía civilizatoria con ambos, la insistencia de Rugendas en el caballo como instrumento para el robo de mujeres trasunta una fascinación paradójica, no ajena a su experiencia de jinete caído.

Desde el poema de Echeverría ("…muchedumbre de cautivas,/ todas jóvenes, todas bellas") hasta *La vuelta del malón* (que buscaba ser un fresco apologético de la triunfante "Campaña del desierto", pues el último malón importante de la historia había tenido lugar veinte años antes) la cultura argentina produjo un extenso imaginario del rapto. ¿Pero existieron realmente mujeres cautivas?

Según la historia más admitida, la primera guerra de aniquilamiento de la que hay registro se debió a un rapto. Paris habría llevado consigo a Helena; para rescatarla los griegos libraron una guerra de diez años que terminó con la total destrucción de Troya. Sin embargo, según una versión de las cosas que remonta a la *Palinodia* de Estesícoro, Helena nunca fue raptada y nunca estuvo realmente en Troya: Paris solo habría llevado consigo un *eidolon*, apenas un simulacro de Helena. Inmediatamente después de la guerra, la imagen de Helena por la que griegos y troyanos se habían masacrado durante años se disipó como una ilusión.[2]

En el mismo año que *El rapto de la cautiva* y que *El malón* –1845– Rugendas pintaba en Buenos Aires *El regreso de la cautiva*, motivo más extraño aún en el que la mujer blanca, vestida de blanco y sobre un caballo del mismo color es rodeada por quienes –imaginemos– acaban de rescatarla en una maloca.



Johann Moritz Rugendas, *El rapto de la cautiva*, 1848. Colección particular

Muy otro es el destino de las personas apropiadas por indios en dos conocidos textos de Borges. En "El cautivo", el recuerdo del cuchillito de mango de asta escondido en la cocina familiar por el niño raptado en su primera infancia es un vínculo (no un libro, no un juguete, un cuchillo) entre dos mundos –interiores y externos– de frontera incierta. Pero lo cierto es que, aunque a ese recuerdo siguieran otros, "el indio no podía ya vivir entre paredes y un día fue a buscar el desierto". También la mujerde Yorkshire cautiva desde un remoto malón (a la que hacia el final de *La historia del guerrero y la cautiva* Borges hace beber sangre,[3] igual que los indios de Echeverría),[4] al serle propuesto el regreso a la civilización por la abuela británica de Borges, afirma –"en un inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa"– su opción por el desierto y su felicidad en la toldería.

Como el informe del misionero David Brodie, las historias borgianas del cautivo y la cautiva dialogan con un imaginario de saqueo y de rapto que en la cultura argentina (forjada muchas veces por europeos) proyectará una larga sombra hasta nuestros días.

El extraordinario interés y la curiosidad americana de este singular artista romántico, cautivado él mismo (como Hudson, como los científicos alemanes y holandeses invitados por Sarmiento a la Academia de Ciencias de la Universidad de Córdoba, como antes Pedro de Angelis…) por el mundo nuevo donde todo aparece de otro modo, transforman el territorio y son transformados por él, en este caso con el tratamiento de un poderoso motivo universal de la cultura que conjunta la guerra, la civilización, los caballos, el robo de mujeres.

Tras su definitivo regreso a Europa, Mauricio Rugendas acabó sus días como pintor cortesano de Luis I y Maximiliano II de Baviera, quienes adquirieron sus más de tres mil trabajos (algunos hablan de más de cuatro mil) con motivos americanos –y que hoy pueden verse mayoritariamente en la *Staatliche Graphische Sammlung* de Múnich–.

Notas

[1] César Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Santiago de Chile, Lom, 2002, p. 13.

[2] Esta trágica versión es afirmada por la *Helena* de Eurípides; por Platón en *República* IX ["...como cuenta Estesícoro, los troyanos luchaban por el fantasma de Helena, a la que nunca habían visto en la realidad..."]; por un poema de Giorgos Seferis ["Jamás estuve en Troya, solo un fantasma estuvo… ¿Cómo, batallamos allí por una simple nube?"]; por Simone Weil, que en sus *Reflexiones sobre las causas de la libertad y de la opresión social* (1934) la usa como metáfora de la tragedia que acecha a la revolución: "el primer deber que nos impone el período actual es tener bastante coraje intelectual para preguntarnos si el término 'revolución' es algo más que una palabra, si tiene un contenido preciso, si no es simplemente uno de los numerosos engaños que ha suscitado el régimen capitalista en su desarrollo y que la crisis actual nos hace el servicio de disipar. Esta cuestión parece impía, a causa de todos los seres nobles y puros que han sacrificado todo, inclusive su vida, a esta palabra. Pero solo los sacerdotes pueden pretender medir el valor de una idea por la cantidad de sangre que hace correr. ¿Quién sabe si los revolucionarios no han vertido su sangre tan vanamente como esos griegos y troyanos del poeta que, engañados por una falsa apariencia, se batieron diez años alrededor de la sombra de Helena?".

[3] "Mi abuela había salido a cazar; en un rancho, cerca de los bañados, un hombre degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente. No sé si lo hizo porque ya no podía obrar de otro modo, o como un desafío y un signo."

[4] "Aquel come, este destriza,/ más allá alguno degüella/ con afilado cuchillo/ la yegua al lazo sujeta,/ y a la boca de la herida,/ por donde ronca y resuella,/ y a borbollones arroja/ la caliente sangre fuera,/ en pie, trémula y convulsa,/ dos o tres indios se pegan/ como sedientos vampiros,/ sorben, chupan, saborean/ la sangre, haciendo mormullo,/ de sangre se rellenan."

Diálogo para un futuro mejor

Luisa Valenzuela

Diálogo para un futuro mejor entre *Demonio, mundo y carne* (Juan Manuel Blanes, *circa* 1885) y *Femme et taureau* (Alfred Philippe Roll, 1885).

– Eh, tú, que te tapas la cara, ¿me oyes? Estoy acá, muy cerca de ti, en una tela más grande. No tienes por qué mirarme aunque no sería mala idea, pero escúchame.
– ¿Quién eres?, ¿qué quieres de mí?
– Como tú soy una ninfa, o eso creo, o fui. Fuimos. Bueno, una mujer, eso soy. Me han llamado por un nombre propio pero necesito tu ayuda para saber si es cierto. Somos como hermanas, al fin y al cabo nos retrataron en el mismo año. Ayúdame.
– ¿A quién podré ayudar, pobre de mí, que me tienen aterrada?
– Aterrada por zonza.
– ¿Zonza, yo? Si como bien notarás me persigue el demonio.
– Lo que noto es tu miedo. Y un cartelito que dice “Demonio, mundo y carne”. ¿Dónde están esos dos? ¿Eres tú la carne o el demonio? No lo creo, qué quieres que te diga.
– Mi amo, don Blanes, lo impuso así; y qué otra cosa puedo hacer sino creerle y espantarme.
– Eso debo reconocerte: te espantas muy bien, mostrando el trasero. Buen vivo tu amo. Que no es tal, es solo el que te pintó, y acá en este tiempo y lugar nos vamos a quedar fijas en la tela como al otro se le antoja.



Alfred Philippe Roll, *Femme et taureau* (*Mujer y toro*). Colección MNBA, Inv. 2671

– Tú sí que eres frontal.
– Soy francesa.
– Y yo, uruguaya. Peor aún, rioplatense.
– Por eso mismo, te tocaría un buen toro de esos de las pampas. Un torazo como a mí. Está bueno, mi toro. Un tipo que se acercó a mirarme en un museo de Europa se relamió y me pasó un dedo por los pechos llamándome Pasifae o algo por el estilo. ¿Me llamo Pasifae? Eso quiero saber, ¿qué dice mi cartel?
– A ver, apenas puedo distinguirlo. Creo que dice algo así como "Femme et taureau".
– ¿Y no tiene nombre, mi chuchi? Otro observador en el mismo museo opinó que mi toro seguro era de Creta, algo mitológico, importante. Y aunque el bueno de Roll que me pintó nunca lo dijo, yo de todos modos le tomé cariño. Al toro, digo.
– ¿Cariño? ¡A esa bestia!
– Y sí, aprende de mí, sácale el jugo a la vida, con la grupa que tienes cualquier toro se entusiasma.
– El mío es un demonio.
– Las hay que tienen suerte…
– Y tienen carne, eso reconozco. Pero ¿cómo hago? Roll te retrató de frente y decidida, a mí Blanes me invistió –bueno, es una forma de decir– de espanto. ¿A quién miro con esta mueca?, ¿y cómo me le animo?
– Bien que estás espiando bajo tu mano alzada. Estira esa manita, nena, y coge el elemento que tienes a tus pies.
– ¡Elemento! No alcanzo a verlo, ¿qué es?
– Déjate de preguntas. Es una máscara. Deberías conocer el valor y los poderes de una máscara, tú, que pareces tan mosquita muerta pero tu cuerpo dice lo contrario. Bien sabes que la máscara al ocultar, devela, y te permite todos tus ardores. Aprende de mí, que me hago la mansa para que el toro me quiera y sonrío dulcemente con el rostro ladeado mientras le hago sus buenas cosquillitas…
– Me has convencido, Pasifae, porque este es tu verdadero nombre. Si me pongo la máscara, ¿me lo prestas al toro? Demonio por demonio, el tuyo parece cariñoso. Con uno como él yo me sentiría capaz de cualquier cosa.



Juan Manuel Blanes, *Demonio, mundo y carne*, *circa* 1884-85. Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes", Montevideo

Listado de obras

Edmond Aman-Jean
(Chevry-Cossigny, 1858 - París, 1936)

La mujer del vaso azul
(o *Mujer con el vaso azul*), s/f
Óleo sobre tela, 55 x 46,5 cm
Colección MNBA, Inv. 2064
Adquisición Misión Schiaffino

Pietro Santi Bartoli
(Perugia, circa 1635 - Roma, 1700)

Rapto de Políxena, s/f
Tinta aguada y grafito sobre papel, 11,8 x 17,7 cm
Colección MNBA, Inv. 496
Adquisición Darío Rossi

Antoine-Louis Barye
(París, 1795-1875)

Centauro, s/f
Bronce patinado, 41 x 37 x 17 cm
Colección MNBA, Inv. 5615
Donación María Zoila Godoy de Cobo

Cesáreo Bernaldo de Quirós
(Gualeguay, 1879 - Vicente López, 1968)

Paños y desnudo, s/f
Óleo sobre tabla, 141,5 x 191 cm
Colección MNBA, Inv. 6815

Juan Manuel Blanes
(Montevideo, 1830 - Pisa, 1901)

La cautiva, *circa* 1880
Óleo sobre tela, 46 x 71 cm
Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires

Demonio, mundo y carne, *circa* 1884-85
Óleo sobre tela, 106 x 156 cm
Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes", Montevideo

William Adolphe Bouguereau
(La Rochelle, 1825-1905)

* *La toilette de Venus*, 1873
Óleo sobre tela, 170 x 130 cm
Colección MNBA, Inv. 2673
Donación Federico Leloir

Ernesto de la Cárcova
(Buenos Aires, 1866 - 1927)

Sorpresa (desnudo con fondo rojo), *circa* 1896
Óleo sobre tela, 123,5 x 160,5 cm
Colección particular

Henri Caro-Delvaille
(Bayona, 1876 - Sceaux, 1928)

La manicure (*La manicura*), *circa* 1901
Óleo sobre tela, 136,5 x 232,5 cm
Colección MNBA, Inv. 2680
Adquisición Exposición Internacional de Arte del Centenario

La mujer del espejo, 1908
Óleo sobre tela, 114 x 75 cm
Colección MNBA, Inv. 2538
Donación Carlos Madariaga y Josefa Anchorena de Madariaga

Pierre Carrier-Belleuse
(París, 1851-1932 ó 1933)

La frileuse, 1894
Pastel sobre tela, 120 x 65 cm
Colección MNBA, Inv. 5786
Donación Bernardo A. Deyheralde

Pietro Chiesa
(Sagno, 1876 ó 1878 - Soregno, 1959)

La leyenda de Thais (panel central de tríptico), s/f
Óleo sobre tela; 160 x 160 cm, 160 x 224 cm, 160 x 160 cm
Colección MNBA, Inv. 2505
Adquisición Exposición Internacional de Arte del Centenario

Louis Joseph Raphaël Collin
(París, 1850-1916)

* *Floréal*, 1888
Óleo sobre tela, 110 x 190 cm
Colección MNBA, Inv. 2446
Adquisición sucesión de Aristóbulo del Valle

Jean-Joseph-Benjamin Constant
(París, 1845-1902)

* *La Emperatriz Theodora*, 1887
Óleo sobre tela, 224,5 x 125,5 cm
Colección MNBA, Inv. 2513
Donación Carlos Madariaga y Josefa Anchorena de Madariaga

La fleur du sérail (*La flor del harén*), s/f
Óleo sobre tabla, 33 x 46 cm
Colección MNBA, Inv. 1986
Donación Ángel Roverano

Ángel Della Valle
(Buenos Aires, 1852-1903)

* *La vuelta del malón*, 1892
Óleo sobre tela, 186,5 x 292 cm
Colección MNBA, Inv. 6297
Adquisición Sociedad Estímulo de Bellas Artes

Ángel Della Valle y taller

La cautiva, s/f
Óleo sobre tela, 76 x 63 cm
Colección particular

Étienne Alphonse Dinet
(París, 1861 - 1929)

La messagère de Satan (*La mensajera de Satanás*), 1908
Óleo sobre tela, 111 x 149 cm
Colección MNBA, Inv. 2548
Donación Carlos Madariaga y Josefa Anchorena de Madariaga

Édouard-Marie-Guillaume Dubufe
(París, 1853 - alta mar, 1909)

Eros et Psyché (*Eros y Psique*), s/f
Acuarela sobre papel entelado, ø 119 cm
Colección MNBA, Inv. 5487
Adquisición Exposición Francesa en el Pabellón Argentino

Fernando Fader
(Burdeos, 1882 - Loza Corral, 1935)

Los mantones de Manila, 1914
Óleo sobre tela, 116 x 140 cm
Colección MNBA, Inv. 1757
Adquisición Galería Müller

Mariano Fortuny y Marsal
(Reus, 1838 - Roma, 1874)

Odalisca, *circa* 1865
Óleo sobre tela, 21 x 32,5 cm
Colección MNBA, Inv. 2794
Donación María Salomé de Guerrico de Lamarca y Mercedes Guerrico

Henri Gervex
(París, 1852-1929)

* *Parisina en su toilette*, s/f
Óleo sobre tela, 65 x 35,5 cm
Colección MNBA, Inv. 2057
Adquisición Francisco Costa en Buenos Aires

Jacques-Fernand Humbert
(París, 1842-1934)

Rapto de Deyanira, s/f
Pastel sobre cartón, 44 x 31 cm
Colección MNBA, Inv. 1464
Adquisición remate en Buenos Aires

Frederik Hendrik Kaemmerer
(La Haya, 1839 - París, 1902)

Baile de máscaras, s/f
Óleo sobre tela, 251,5 x 151 cm
Colección MNBA, Inv. 2901
Donación Carlos Madariaga y Josefa Anchorena de Madariaga

Frank Kupka
(Opocno, 1871 - Puteaux, 1895)

Desnudo, s/f
Pastel y grafito sobre papel, 40,5 x 53,2 cm
Colección MNBA, Inv. 1353
Adquisición Misión Schiaffino

Alberto Lagos
(La Plata, 1885 - Buenos Aires, 1960)

La confesión de Antígona, 1911
Cera, 45,5 x 33 x 37 cm
Colección MNBA, Inv. 7270
Donación herederos de Florencia Tornquist de Castex

Gérard de Lairesse
(Lieja, 1640 - Amsterdam, 1711)

Combate de centauros y lapitas, s/f
Óleo sobre tela, 44 x 51,5 cm
Colección MNBA, Inv. 2112
Legado Adriano E. Rossi

Giovanni Lanfranco
(Parma, 1582 - Roma, 1647)

El rapto de Europa, s/f
Óleo sobre tela, 114 x 171,5 cm
Colección MNBA, Inv. 5691
Donación Rafael Igarzabal

Jules Joseph Lefebvre
(Tournans, 1836 - París, 1911)

Pandora, s/f
Óleo sobre tela, 132,5 x 63 cm
Colección MNBA, Inv. 2872
Donación Carlos Madariaga y Josefa Anchorena de Madariaga

Gregorio López Naguil
(Buenos Aires, 1894-1953)

Laca china, 1918
Óleo sobre tela, 118 x 151 cm
Colección MNBA, Inv. 1895
Adquisición VIII Salón Nacional de Artes Plásticas

Evariste-Vital Luminais
(Nantes, 1821 - París, 1896)

El rapto, 1887-1889
Óleo sobre tela, 220,5 x 157 cm
Colección MNBA, Inv. 2475
Adquisición sucesión de Aristóbulo del Valle

Édouard Manet
(París, 1832-1883)

La nymphe surprise (*La ninfa sorprendida*), 1861
Óleo sobre tela, 144,5 x 112,5 cm
Colección MNBA, Inv. 2712
Adquisición Galería Witcomb

Ignacio Manzoni
(Milán, 1799-1880)
Venus, s/f
Óleo sobre tela, 28 x 34 cm
Colección particular

François Martin-Kavel
(París, 1861-1931)

Danseuse (*Bailarina*), s/f
Óleo sobre tela, 176 x 106 cm
Colección MNBA, Inv. 7360
Legado María Margarita Inchauspe

Francesc Masriera y Manovens
(Barcelona, 1842-1902)

Salomé, 1888
Óleo sobre tela, 176 x 105 cm
Colección MNBA, Inv. 6132
Legado Parmenio T. Piñero

Raymond Auguste Quinsac Monvoisin
(Burdeos, 1794 - Boulogne-sur-Seine, 1870)

Odalisca oriental, s/f
Óleo sobre tela, 55 x 69 cm
Colección MNBA, Inv. 6773
Adquisición Raúl Ocampo

José Moreno y Carbonero
(Málaga, 1858 ó 1860 - Madrid, 1942)

Odalisca, s/f
Acuarela sobre papel, 45 x 36 cm
Colección MNBA, Inv. 1587
Legado Parmenio T. Piñero

Jules Nel-Dumouchel
(Le Havre, siglo XIX - ?)

El baño, 1887
Óleo sobre tela, 165 x 115 cm
Colección MNBA, Inv. 5489
Donación Alejo Amespil

Vicente Nicolau Cotanda
(Sagunto, 1852 - Buenos Aires, 1898)

La visión de Fray Martín, 1892
Óleo sobre tela, 330 x 202,5 cm
Colección MNBA, Inv. 2884
Donación Vicente Nicolau Roig

Antonio Ortiz Echagüe
(Guadalajara, España, 1883 - Buenos Aires, 1942)

Desnudo, s/f
Óleo sobre tela, 145 x 190 cm
Colección MNBA, Inv. 2605
Adquisición Comisión Nacional de Bellas Artes

Prilidiano Pueyrredón
(Buenos Aires, 1823-1870)

El baño, 1865
Óleo sobre tela, 102 x 126,5 cm
Colección MNBA, Inv. 1884
Donación Josué Moreno

Auguste Rodin
(París, 1840 - Meudon, 1917)

El minotauro, *circa* 1885
Yeso, 34 x 25,7 x 29 cm
Colección MNBA, Inv. 7769
Donación Mercedes Santamarina

* *Le baiser* (*El beso*), s/f
Yeso, 182 x 113 x 112 cm
Colección MNBA, Inv. 3659
Donación del artista

Estudio para *Le baiser* (*El beso*), s/f
Terracota y yeso, 76 x 44 x 54 cm
Colección MNBA, Inv. 2721
Donación Banco Municipal de Préstamos, 1936

Severo Rodríguez Etchart
(Buenos Aires, 1865-1902)

Desnudo (Mujer oriental), 1899
Óleo sobre tela, 75,3 x 164,5 cm
Colección MNBA, Inv. 6041
Legado Carlos Rodríguez Etchart

Femme à l'éventail, 1900
Óleo sobre tela, 40 x 28 cm
Colección MNBA, Inv. 6107
Legado Carlos Rodríguez Etchart

Estudio de desnudo (Louly), 1901
Óleo sobre tela, 20 x 38 cm
Colección MNBA, Inv. 5827
Legado Carlos Rodríguez Etchart

Salomé (boceto), s/f
Óleo sobre cartón, 35,5 x 22 cm
Colección MNBA, Inv. 1818
Legado Carlos Rodríguez Etchart

Estudio de *Salomé*, s/f
Óleo sobre cartón, 34,2 x 18,5 cm
Colección MNBA, Inv. 1817
Legado Carlos Rodríguez Etchart

Alfred Philippe Roll
(París, 1846-1919)

Femme et taureau (*Mujer y toro*), 1885
Óleo sobre tela, 241 x 277 cm
Colección MNBA, Inv. 2671
Adquisición sucesión de Aristóbulo del Valle

Juana Romani
(Velletri, 1869 - París, 1924)

Joven oriental, *circa* 1888-1895
Óleo sobre tabla, 81 x 53,5 cm
Colección MNBA, Inv. 2326
Donación Ángel Roverano

Julio Romero de Torres
(Córdoba, España, 1872-1931)

Musidora, s/f
Óleo y temple sobre tela, 110 x 176 cm
Colección MNBA, Inv. 2618
Adquisición Galería Witcomb

Johann Moritz Rugendas
(Augsburgo, 1802 - Weilheim, 1858)

El rapto de la cautiva, 1848
Lápiz sobre papel, 12 x 27 cm
Colección particular

Eduardo Schiaffino
(Buenos Aires, 1858-1935)

Après le bain, 1888
Óleo sobre tela, 58 x 50 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario

Desnudo de pie, s/f
Óleo sobre tela, 52 x 32 cm
Colección MNBA, Inv. 7456
Donación Juana Coppin de Schiaffino

Reposo, 1889
Óleo sobre tela, 109 x 200 cm
Colección MNBA, Inv. 1909
Adquisición Eduardo Schiaffino

Eduardo Sívori
(Buenos Aires, 1847-1918)

Estudio, s/f
Lápiz sobre papel, 19 x 17,7 cm
Colección MNBA, Inv. 1629
Adquisición por el Ministerio de Instrucción Pública

Le lever de la bonne (*El despertar de la criada*), 1887
Óleo sobre tela, 198 x 131 cm
Escuela Nacional de Artes Decorativas de la Nación, Inv. 1894

La mujer y el espejo (*Coquetterie*), 1889
Óleo sobre tela, 56 x 39 cm
Colección Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario

Mujeres bañándose (*Paisaje*), 1916
Pastel y acuarela sobre cartón, 65 x 49 cm
Colección MNBA, Inv. 6225
Adquisición por el Ministerio de Instrucción Pública

Ninfas bañándose, s/f
Tinta sobre papel, 11,3 x 14,3 cm
Colección MNBA, Inv. 1634
Adquisición por el Ministerio de Instrucción Pública

Franz von Stuck
(Tettenweis, 1863 - Tetschen, 1928)

Batsheba (*Betsabé*), 1912
Óleo sobre tela, 95 x 91 cm
Colección MNBA, Inv. 2341
Adquisición Exposición Alemana de Arte

John Macallan Swan
(Old Brentfort, 1847 - Isla de Wight, 1910)

Ondina, 1898
Óleo sobre tabla, 22,5 x 41 cm
Colección MNBA, Inv. 2229
Donación J. C. Drucker

Henri-Adrien Tanoux
(Marsella, 1865 - París, 1923)

Desnudo, 1904
Óleo sobre tela, 65 x 92 cm
Colección MNBA, Inv. 1910
Donación herederos de Juan Manuel Larrazábal

Diana, 1904
Óleo sobre tela, 55,2 x 38,4 cm
Colección MNBA, Inv. 1989
Donación herederos de Juan Manuel Larrazábal

Ettore Tito
(Castellammare di Stabia, 1859 - Venecia, 1941)

Il ratto (*El rapto*), s/f
Óleo sobre tabla, 98,3 x 78,2 cm
Colección MNBA, Inv. 2339
Adquisición Exposición Oficial de Arte Italiano

Paolo Veronese
(Verona, 1528- Venecia, 1588)

Rapto de Europa, s/f
Tinta sobre papel, 16 x 25,8 cm
Colección MNBA, Inv. 492
Adquisición Darío Rossi

Pedro Zonza Briano
(Buenos Aires, 1886-1941)

Creced y multiplicaos, 1911
Bronce, 132,7 x 72 x 67 cm
Colección MNBA, Inv. 3599
Adquisición III Salón Nacional de Artes Plásticas

Grabados

Joseph Apoux
(Le Blanc, 1860 - ?)

Femina, s/f
Aguafuerte y buril, 19 x 12,5 cm
Colección Biblioteca Nacional
Mariano Moreno

Fleur du mal, s/f
Aguafuerte y puntaseca, 20 x 17 cm
Editor René Pincebourde, París
Colección Biblioteca Nacional
Mariano Moreno

Impressionnisme, s/f
Aguafuerte, puntaseca y buril, 20,5 x 17 cm
Editor René Pincebourde, París
Colección Biblioteca Nacional
Mariano Moreno

E. Gatget

Sin título, 1901
Editor E. Gatget
Aguafuerte y buril, 16,4 x 11,5 cm
Colección Biblioteca Nacional
Mariano Moreno

Léon Lebègue
(Orléans, 1863 - ?)

Un trio célèbre, *circa* 1900
Aguafuerte y buril, 17,5 x 11,2 cm
Colección Biblioteca Nacional
Mariano Moreno

André Louis Armand Rassenfosse
(Lieja, 1862-1934)

La folie, gardant la chimère, *circa* 1900
Aguafuerte, aguatinta y buril, 20,3 x 10,2 cm
Colección Biblioteca Nacional
Mariano Moreno

Eduardo Schiaffino
(Buenos Aires, 1858-1935)

Ex-libris "Seule reverence envers la beauté"
Aguafuerte, 7,2 x 5,2 cm
Taco original de madera con plancha de grabado al aguafuerte del *Ex-libris""Seule reverence envers la beauté"*
Fondo Eduardo Schiaffino, MNBA

H. Thiriez

Femina super Bestiam, *circa* 1900
Aguafuerte, 20,5 x 17,5 cm
Editor René Pincebourde, París
Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Le rapt, *circa* 1896
Aguafuerte y aguatinta, 20,5 x 17,5 cm
Editor René Pincebourde, París
Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Fotografía

Charles Wesley Gilhousen

Desnudo femenino con fuente
Gelatina de plata iluminada, 1917
Colección César Gotta

Desnudo femenino con patitos
Gelatina de plata iluminada, 1917
Colección César Gotta

Golora Myrtle Stedman
Gelatina de plata iluminada, 1915
Colección César Gotta

Federico Hormann

Cuatro mujeres y un hombre en un prostíbulo
Publicidad de los cigarrillos "Yolanda"
Gelatina de plata, fotografía miniatura estereoscópica, Buenos Aires, *circa* 1905
Colección Abel Alexander

Desnudo femenino
Publicidad de los cigarrillos y habanos "Yolanda" (Serie VII, Núm. 24)
Gelatina de plata, Buenos Aires, *circa* 1905
Colección Abel Alexander

Desnudo femenino con visor estereoscópico
Fotografía estereoscópica, fotocopia aumentada del original, *circa* 1905.
Colección Abel Alexander

Desnudo femenino con visor estereoscópico
Gelatina de plata, fotografía estereoscópica, *circa* 1905
Colección César Gotta

Dos mujeres en la habitación de un prostíbulo.
Publicidad de los cigarrillos "Yolanda"
Gelatina de plata, fotografía miniatura estereoscópica, Buenos Aires, *circa* 1905
Colección Abel Alexander

Visor de hojalata para imágenes estereoscópicas de propaganda de cigarrillos, *circa* 1905
Colección Miguel Ángel y Mirta Cuarterolo

Lou Mayer

Youth (desnudo femenino)
Gelatina de plata iluminada, *circa* 1915
Colección César Gotta

J. Oricelly

Joven mujer con espejo
Albúmina, *circa* 1885
Colección Abel Alexander

C. H. Wilson

Celesta (desnudo femenino)
Gelatina de plata iluminada, Nueva York, 1916
Colección César Gotta

Daguerrotipista sin identificar, Desnudo femenino y espejo.
Gelatina de plata, reproducción de un daguerrotipo estereoscópico, *circa* 1852
Colección Abel Alexander

Fotógrafo sin identificar, Pintura de una modelo femenina en clase de pintura
Gelatina de plata, reproducción de una obra pictórica, *circa* 1850
Colección Abel Alexander

Fotógrafo sin identificar, Desnudo femenino con flores.
Gelatina de plata, Buenos Aires, *circa* 1905
Publicidad de los cigarrillos y habanos "Diva" (Serie "Joyas del Arte", Serie 3, Núm. 2)
Colección Abel Alexander

Fotógrafo sin identificar, Desnudo femenino
Publicidad de los cigarrillos y habanos "Diva" (Serie "Joyas del Arte", Serie 3, Núm. 5)
Gelatina de plata, Buenos Aires, *circa* 1905
Colección Abel Alexander.

Fotógrafo sin identificar, Escena erótica entre una clienta y su sastre
Seis fotografías
Gelatina de plata, Buenos Aires, *circa* 1910
Colección Abel Alexander

Fotógrafo sin identificar, Cinco jóvenes desnudas en gimnasia.
Gelatina de plata, tarjeta postal, *circa* 1915
Colección Abel Alexander

Fotógrafo sin identificar, Desnudo de pie y tapiz
Gelatina de plata, tarjeta postal, Buenos Aires, *circa* 1915
Colección Abel Alexander

Fotógrafo sin identificar, *Lydia* (Joven desnuda sobre sofá)
Gelatina de plata, *circa* 1915
Colección Abel Alexander.

Fotógrafo sin identificar, Joven mujer
Serie P-45
Gelatina de plata, s/f
Colección Abel Alexander

Fotógrafo sin identificar, *Corona* (Mujeres en la playa)
Comercializadas por Cigarrería Argibay Hnos. Avenida L. N. Alem 278
Fotografías Nº 1-2-3 y 4
Gelatina de plata, s/f
Colección Abel Alexander

Visor estereoscópico de mano de aluminio "The Perfecscope"
H. C. White Co., *circa* 1902
Estados Unidos
Colección Abel Alexander

Visor estereoscópico de mano de madera
México
Colección Abel Alexander

Visor de tipo almacén de mesa
Colección César Gotta

Visor de tipo almacén de pie
Colección César Gotta

Visor estereoscópico "Imperial", *circa* 1900
10 x 8 cm
Colección Miguel Ángel y Mirta Cuarterolo

Revistas e impresos

La Ilustración Española y Americana (Madrid)
La visión de Fray Martín (1884) de Vicente Nicolau Cotanda, Madrid, 22 de mayo de 1885.
Colección particular

Erastène Ramiro, *Supplément au catalogue de l'oeuvre gravé de Félicien Rops.* Librairie Floury, París, 1895.
Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Don Quijote (Buenos Aires)
núm. 37 y 41, 1893; núm. 33, 1898.
Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Giovanni Rossi, *Un episodio de amor en la Colonia Socialista Cecilia*. Buenos Aires, Biblioteca La Questione Sociale, 1896.
Colección Biblioteca del CeDInCI

L'Art et le Beau (París)
núm. 9 y 10, 1906.
Colección Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Caras y Caretas (Buenos Aires)
año X, número 471, 12 de octubre de 1907; año X, número 472, 19 de octubre de 1907; año X, número 473, 26 de octubre de 1907; año X, número 478, 30 de noviembre de 1907; año X, número 480, 14 de diciembre de 1907.
Colección particular

Robert Lehmann-Nitsche, *Textos eróticos del Río de la Plata.* Buenos Aires, Librería Clásica, 1981 (traducción al español de *Texte aus den La Plata-Gebieten in volkstümlichem Spanish und Rotwelsch. Nach dem Wiener handschriftilichen Material zusammengestellt von Victor Borde*. Leipzig, Ethnologischer Verlag Dr. Friedrich S. Krauss, 1923).
Colección particular

Postales
(copias de exposición)

Guido Boggiani (Omegna, 1861 - Chaco paraguayo, 1901)

Indio chamacoco "Wéddi", Puerto 14 de Mayo
Tarjeta postal, editor R. Rosauer
Foto *circa* 1900, editada como postal en 1904

Indio chamacoco "Nepótio", Puerto 14 de Mayo
Tarjeta postal, editor R. Rosauer
Foto *circa* 1900, editada como postal en 1904

India chamacoco "Tásiga", Puerto 14 de Mayo
Tarjeta postal, editor R. Rosauer
Foto *circa* 1900, editada como postal en 1904

India chamacoco "Tugulé", Puerto 14 de Mayo
Tarjeta postal, editor R. Rosauer
Foto *circa* 1900, editada como postal en 1904

India chamacoco "Anoéi", Puerto 14 de Mayo
Tarjeta postal, editor R. Rosauer
Foto *circa* 1900, editada como postal en 1904

India chamacoco "Anoéi", Puerto 14 de Mayo
Tarjeta postal, editor R. Rosauer
Foto *circa* 1900, editada como postal en 1904

Partituras de tango

La Cautiva, tango para piano, de Carlos G. Flores
Academia Nacional del Tango

La Cautiva, tango para piano, de Alberto López Buchardo
Academia Nacional del Tango

Buenos Aires tenebroso, tango milonga, de Adolfo D. Avilés
Academia Nacional del Tango

Cara sucia, música de F. Canaro, letra de J. A. Caruso
Academia Nacional del Tango

Echále leña al fuego, tango criollo para piano, de Julio Belfiore
Academia Nacional del Tango

El Afilador, tango criollo (Nº 1), de L. Corretier
Academia Nacional del Tango

El Bulín de la Alegría, tango para piano, de Domingo Greco
Academia Nacional del Tango

El pinchazo, tango criollo para piano, de Ángel G. Villoldo
Academia Nacional del Tango

El Ricotón, 4º tango criollo para piano, de Ángel Bassi
Academia Nacional del Tango

Entre dos Fuegos, tango para piano, de R. Alberto López Buchardo
Academia Nacional del Tango

Espiante... que viene Palacios, tango para piano, de Silvio Di Pascal
Academia Nacional del Tango

Estate quieto!... tango criollo para piano, de G. Metallo
Academia Nacional del Tango

El Choclo, tango criollo para piano, de A. G. Villoldo

"El que con chicos se acuesta"... tango, letra de J. Dreyfus, música de Enrique Delfino (Delfy)
Academia Nacional del Tango

La C...ara de la L...una, tango Nº 4 para piano, de Manuel O. Campoamor
Academia Nacional del Tango

Mal Rumbeada, tango, letra de E. Cadícamo, música de J. M. González y L. Viapiana
Academia Nacional del Tango

Mala Cría, gran tango milonga, letra de J. Feilberg, música de J. De Caro
Academia Nacional del Tango

Manyá que Queso... pa'una Vidriera... tango criollo para piano, de Eugenio Tulasne
Academia Nacional del Tango

Metele bomba al P...rimus, tango compadre, de J. Arturo Severino
Academia Nacional del Tango

Muy de la Vacuna, tango criollo para piano, de Serafín Santiago
Academia Nacional del Tango

La más Tigrera, tango para piano, de Manuel Jovés
Academia Nacional del Tango

Música

Grabaciones gentileza de Fundación Industrias Culturales Argentinas
Colección Guillermo Elias

La metralla, de Manuel O. Campoamor. Interpretado por la Banda de la Guardia Republicana de París. Gath & Chaves.

Bartolo. Interpretado por Alfredo Gobbi. Homophon Company G.M.B.H.

La matraca, de Ernesto Cogorno. Interpretado por la Banda de Policía de Buenos Aires. Phono d'Art.

Sacudime la P… ersiana!, de V. Loduca. Gaucho Relámpago Rondalla. Era.

El choclo, de Ángel Villoldo. Interpretado por Orquesta Típica "Porteña", dirigida por Arolas. Oro-Phon (1914)

Bartolo. Intepretado por Diego Munilla y Guitarra. Victor Record.

Hace un cuatro, de Juan Maglia. Interpretadi por la Rondalla del Gaucho Relánpago. Era.

Como te va del ojo. Intepretado por la Rondalla de J. Vasquez. Disco Odeon.

La clavada, de Ernesto S. Zamnonini. Interpretado por el Quinteto Criollo "Gronote". Atlanta.

La sucursal. Gath & Chaves.

Muy de la Bombonera, de Ángel Villoldo. Interpretado por el Quintento Criollo "Garrote". Atlanta.

Hasta luego, de A. Carelli. Interpretado por el Quinteto Criollo "Carelli", dirigido por Juan Sammartino.

Ahi!! No mas, de Manuel O. Campoamor. Intepretado por la Gran Orquesta Polífono. Polyphon Record.

Ladiate!, de H. Macchi. Interpretado por el Cuarteto de Genaro Espósito. Era.

Echale aceite a la manija. Interpretado por la Rondalla del Gaucho Relámpago. Era.

Echale carbón al horno, de Ed. Cianciarulo. Interpretado por la Banda "Atlabta", dirigida por A. de Bassi. Atlanta.

El clavo, de Dafne Zenon Rolón. Interpretado por la Banda de Policía de Buenos Aires. Parlophon Record.

¿Cuando se extinguirá la Vela?, de Eug. M. de Marcon. Interpretado por la Banda de Policía de Buenos Aires. Era Grand Record.

No Señora… "Voy torcido", de Pedro Sofia. Interpretado por la Banda de Policía de Buenos Aires. Era Grand Record.

Che! Larga ese Hueso!, de A. Battisti. Intepretado por la Rondalla Criolla. Homokord.

Ché Sacamele el Molde, de José L. Roncallo. Victor Record.

Cine

Selección: Andrés Levinson
Edición: Francisco Lezama

Afrodita, Luis Moglia Barth, Argentina, 1928, Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken", Buenos Aires

¡Mujer, tú eres la belleza!, Zaccarías Soprani, Argentina, 1928, cedido por Fernando Martín Peña de Filmoteca Buenos Aires

Club Nocturno, sin datos sobre su origen ni realizador, *circa* 1920, cedido por Fernando Martín Peña de Filmoteca Buenos Aires

La hora del té, sin datos sobre su origen ni realizador, *circa* 1920, cedido por Fernando Martín Peña de Filmoteca Buenos Aires

* Obras vinculadas con la exposición localizadas en exhibición permanente del MNBA

Museo Nacional de Bellas Artes

Dirección Ejecutiva
Marcela Cardillo

Dirección Artística
María Inés Stefanolo

Delegación Administrativa y Jurídica
Carlos Valenzuela

Investigación
María Florencia Galesio
Patricia V. Corsani, Paola Melgarejo, Ana Giese, Pablo De Monte

Documentación y Registro
Paula Casajús
María Rosa Espinoza, Victoria Gaeta, Cecilia García, Silvia Rivara, Florencia Vallarino, Martín Vergara
Coordinación fotográfica: Ana Bertollo
Fotografía: Matías Iesari, Gustavo Cantoni

Gestión de Colecciones
Mercedes de las Carreras
Raúl Alesón, Antonio Facchini, Jimena Velasco, Natalia Novaro, Darío Aguilar, Bibiana D'Osvaldo, Carolina Bordón, Dora Isabel Brucas

Museografía
Colección Permanente
Valeria Keller
Mariana Rodríguez
Pedro Osorio, Gastón Arismendi, Ramón Álvarez
Exposiciones Temporarias
Silvina Echave
Francisco Amatriain, Leonardo Teruggi, Fabián Belmonte, Alberto Álvarez, Carlos Cortés, Daniel Galán, Martín José Mendez

Prensa y Comunicación
Martín Reydó
Eleonora Waldmann, Trinidad Massone, Esteban Benhabib, Lucas Reydó, Lucía Acosta

Diseño Gráfico
Susana Prieto
Candela Gomez

Área de Educación
Mabel Mayol
Silvana Varela, Marina Bertonassi, Gisela Witten, Pablo Hofman, Alejandro Benard, Roxana Pruzan, Marcela Reich, Susana García, Cecilia Arthagnan, María Inés Alvarado, Marcos Krämer, Ana Lobeto, Jeanette Gómez Jolis

Biblioteca
Alejandra Grinberg
Agustina Grinberg, Lucía Ivorra, Marcelino Medina, Carolina Moreno, Cristina Maza, Mónica Alem

Sistemas y Tecnología Documental
Walter D. Pirola, Jorge Nocera

Asistencia de Dirección Ejecutiva
Samira Raed, Augusto Macchi, Rosario Martin, Mariana Folchi, Mónica Gali

Asistente de Dirección Artística
Alejandra Hunter

Delegación Administrativa y Jurídica
María Biaiñ, Natalia Chagra

Asuntos Legales
Mariano D'Andrea

Departamento Administrativo. Recursos Humanos
Silvana Sara
María Florencia Martínez, Elena Sanchez, David García, Amalia Nigro, Horacio Eizayaga

Área de Supervisión y Seguridad
Omar Guateck, Karina Mansilla
Rita Díaz
Guardianes de sala
Informes
Guardarropas

Malosetti Costa, Laura
La seducción fatal : imaginarios eróticos del siglo XIX / Laura Malosetti Costa ; dirigido por Marcela Cardillo. - 1a ed. - Buenos Aires : Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2014.
232 p. : il. ; 28x22 cm.

ISBN 978-987-1428-25-0

1. Arte. I. Cardillo, Marcela, dir. II. Título
CDD 708

Fecha de catalogación: 17/11/2014